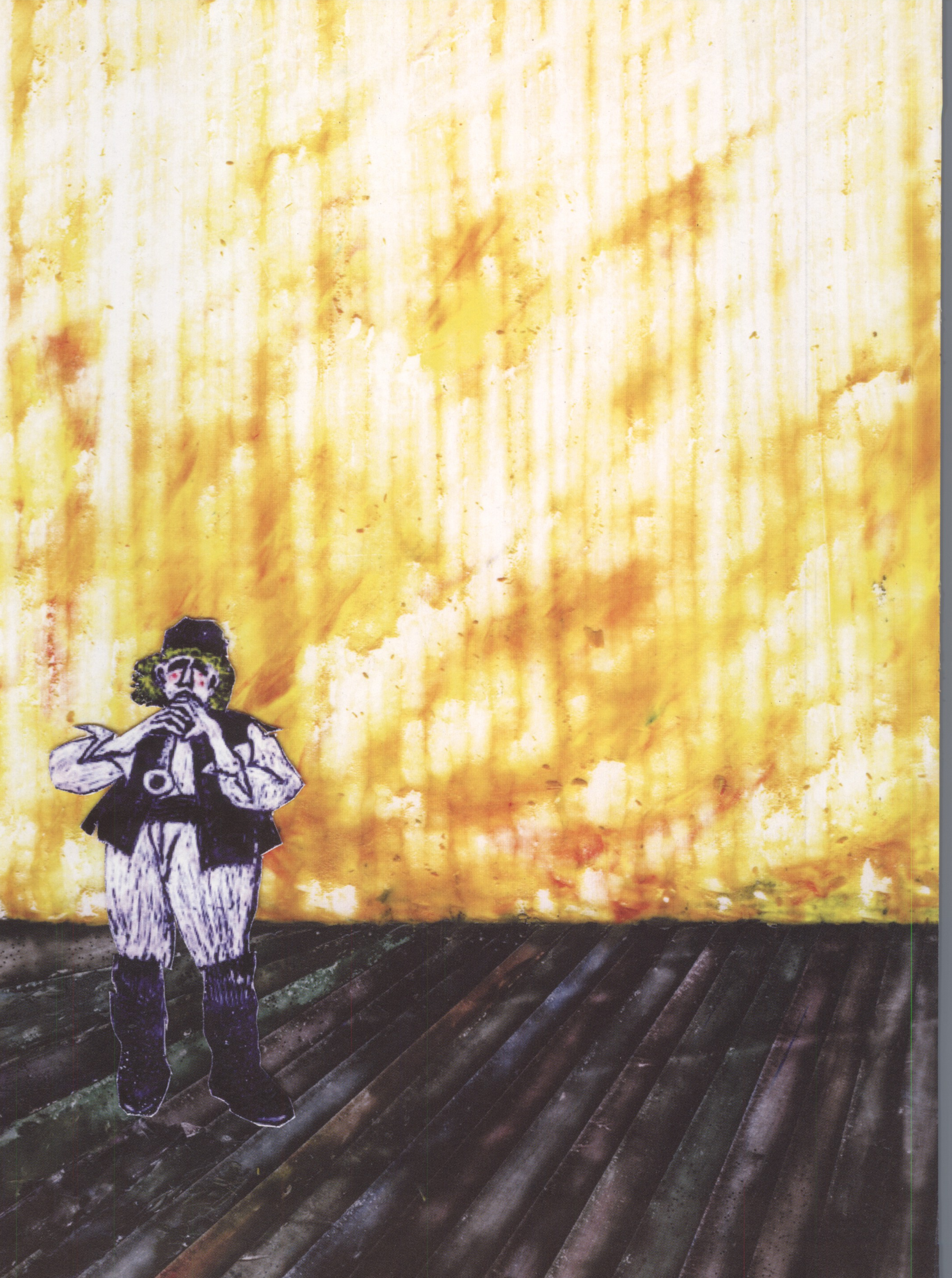
PAMELA HOWARD

O QUE É CENOGRAFIA?

edições sesc



Neste livro, Pamela Howard desvenda os aspectos centrais que norteiam o trabalho cenográfico na montagem de uma peça teatral. Com uma linguagem simples, fluida e despretensiosa, ela coloca em evidência seu talento inquestionável como referência na cenografia mundial, fornecendo ao leitor, por meio de inúmeros exemplos, um panorama das etapas e dos meandros que precisam ser percorridos para dar corpo a um trabalho artístico a ser encenado no palco.

A partir de uma análise cuidadosa e com o apoio de primorosas ilustrações autorais, a cenógrafa traça seu olhar sobre o espaço, o texto, a pesquisa, a cor e a composição, a direção, os atores e os espectadores, expressando assim a multiplicidade de perspectivas que compõem a riqueza estética da cenografia e tornando acessíveis o conhecimento e a experiência de uma grande artista.

ISBN 978-85-7995-169-5

O QUE É CENOGRAFIA?

por J.C. Serroni

Esta obra é uma das mais importantes no universo da cenografia, um livro fundamental para quem se dedica ao teatro e às artes em geral.

Além de grande artista, com inúmeras montagens cenográficas para peças de teatro e óperas em sua trajetória profissional, Pamela Howard é, atualmente, uma das mais importantes teóricas e formadoras da cenografia mundial.

Em sua atividade pedagógica, já passou por vários países, inclusive o Brasil, onde Pamela ministrou *workshops* em São Paulo e Salvador em 2007.

Neste livro, Pamela discorre com muita propriedade sobre aspectos que envolvem a cenografia e o teatro como um todo. Ela aborda o espaço, o texto, a pesquisa, a cor e a composição, a direção, os atores, os espectadores etc., mostrando como o teatro é composto pela "performatividade" e por uma diversidade de linguagens e questões.

Suas dezenas de ilustrações esclarecedoras apresentam traço firme, requintado e quase lúdico, fruto talvez de suas lembranças de infância, quando observava seu tio Henry desenhar segurando réguas-tê.

Na primeira edição inglesa do livro, fui convidado por Pamela para escrever uma definição de cenografia. Assim, tive a oportunidade de chegar à minha mais sintética concepção do assunto: "cenografia é a dramatização do espaço". Nesta segunda edição, agora em português, temos ainda mais definições sobre o que é a cenografia, dadas por importantes cenógrafos e artistas. Essas explicações revelam a variedade de visões em diversas partes do globo e deixam evidente o tom apaixonado de quem vive intensamente a atividade teatral.

Sobretudo, o livro dessa grande cenógrafa, diretora teatral e professora emérita da University of the Arts London nos oferece um quadro rico e fascinante da cenografia e desnuda de modo generoso a maravilhosa vida no teatro.

O QUE É CENOGRAFIA?

PAMELA HOWARD

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
Administração Regional no Estado de São Paulo

Presidente do Conselho Regional
Abram Szajman
Diretor Regional
Danilo Santos de Miranda

Conselho Editorial
Ivan Giannini
Joel Naimayer Padula
Luiz Deoclécio Massaro Galina
Sérgio José Battistelli

Edições Sesc São Paulo
Gerente Marcos Lepiscopo
Gerente adjunta Isabel M. M. Alexandre
Coordenação editorial Clívia Ramiro, Cristianne Lameirinha, Francis Manzoni
Produção editorial Rafael Fernandes Cação, Simone Oliveira
Coordenação gráfica Katia Verissimo
Produção gráfica Fabio Pinotti
Coordenação de comunicação Bruna Zarnoviec Daniel

O QUE É CENOGRAFIA?

PAMELA HOWARD

Tradução: Carlos Szlak

edições sesc

Tradução Carlos Szlak
Preparação Gissela Mate
Revisão Andréia Manfrin Alves, Heloisa Amorim
Capa, projeto gráfico e diagramação Luiz Trigo
Imagens da capa ilustrações de Pamela Howard

H8481q Howard, Pamela

O que é cenografia? / Pamela Howard; Tradução de Carlos Szlak. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. –

280 p.: il.

ISBN 978-85-7995-169-5

1. Teatro. 2. Cenografia. I. Título. II. Szlak, Carlos

CDD 792

Título original: *What is scenography?*
Tradução autorizada da edição em língua inglesa publicada pela Routledge, um selo do Taylor & Francis Group.
© Pamela Howard, 2009
© Routledge, 2009
© Edições Sesc São Paulo, 2015
Todos os direitos reservados

Edições Sesc São Paulo
Rua Cantagalo, 74 - 13°/14° andar
03319-000 São Paulo SP Brasil
Tel.: 55 11 2227-6500
edicoes@edicoes.sescsp.org.br
sescsp.org.br/edicoes
/edicoessescsp

NOTA À EDIÇÃO BRASILEIRA

Uma pergunta em aberto: esse é o cerne do livro de Pamela Howard, uma artista que compreende o caráter de incompletude da cenografia como a natureza densa e curiosa de algo que não se concretiza isoladamente, mas vincula-se de maneira direta ao outro, representado por aqueles que se encontram nos palcos, bastidores e plateias.

A compreensão desse vínculo permite à autora construir um texto fluido, que mescla impressões, questionamentos e análises sobre o papel do cenógrafo dentro de uma perspectiva, ao mesmo tempo, humilde e grandiosa.

Humilde, pois conhecedora do quanto é necessário dialogar, organizar-se, educar-se, isto é, jamais sentir-se pronto, mas sempre atento ao que possa servir de elemento para o processo de criação e síntese próprio da cenografia.

Grandiosa, pois, ao equacionar diferentes aspectos do trabalho cenográfico, sem, no entanto, hierarquizá-los, a autora nos dá a dimensão íntima da relação entre elementos como espaço, texto, pesquisa, cor, direção, atores e espectadores, que permitem ao cenógrafo falar à imaginação, à sensibilidade e ao sentimento vivaz ou soturno, luminoso ou melancólico, delicado ou agressivo, somados a tantas outras possibilidades abertas a quem vive o teatro. As escolhas do cenógrafo trazem à tona detalhes que dão corpo ao texto e à interpretação, potencializando a fruição do espetáculo.

O teatro e suas múltiplas facetas são temas caros ao Sesc, seja no campo das ações artísticas, seja na área editorial. Referência em *design* teatral contemporâneo, *O que é cenografia?* vem somar-se a outros títulos publicados pelas Edições Sesc na área de artes cênicas, possibilitando ao leitor, profissional ou não, o acesso a um repertório que envolve história e crítica teatral, dicionários, métodos de trabalho e fotografia de palco, além da cenografia em si.

PREFÁCIO À SEGUNDA EDIÇÃO

A segunda edição de *O que é cenografia?* examina, adicionalmente, um método holístico de criação teatral visual que é definido hoje como cenografia. Os conteúdos da edição anterior foram mantidos e se tornaram a primeira parte de cada capítulo.

Embora o livro esteja claramente dividido em sete capítulos, todas as partes estão entrelaçadas, e os enunciados e exemplos podem estar tanto em um capítulo como em outro. Portanto, o leitor encontrará um mesmo evento sendo considerado a partir de perspectivas um pouco diferentes ao longo do livro. Tais eventos teatrais específicos foram escolhidos porque são bastante diferentes uns dos outros, requerendo soluções fora do padrão, ainda que as mesmas teorias subjacentes possam ser aplicadas. E esse é o ponto principal: observar os temas cenográficos recorrentes que sustentam nossa arte e como a teoria foi posta em prática.

Os exemplos principais utilizados para ilustrar esta segunda edição de *O que é cenografia?* são:

The Greek Passion, ópera-drama de Bohuslav Martinů, foi apresentada ao ar livre na cidadela de Eptapirgio, em Salônica, na Grécia. Exemplo de ópera de grande escala, é convencionalmente escrita e concebida como obra de *site specific*.

O casamento, ópera de câmara cômica de Bohuslav Martinů, foi apresentada numa galeria de arte/armazém como *performance* em instalação artística, explorando maneiras de interpretar uma ópera de pequena escala.

Victory, drama político de Howard Barker, foi apresentado em um palco italiano* convencional no Teatr Współczesny, em Breslávia, na Polônia. Um exemplo de

* No original, *end-stage theatre*: teatros nos quais a plateia situa-se apenas de um lado em relação ao palco. (N.T.)

colaboração entre diretor e cenógrafo que reorganizou o espaço teatral existente para tornar o drama mais imediato.

Eddi of Manhood End, ópera-coral de grande escala, com grupos comunitários e cantores profissionais, é baseada em um poema de Rudyard Kipling. Foi encenada como um evento em tenda, ou seja, em um espaço não preexistente, mas especialmente criado pela produção. É um exemplo de invenção do ambiente para adaptação da criação.

Entre outros exemplos que são mencionados ocasionalmente, incluem-se:

The Great Game, apresentada no Tricycle Theatre, em Londres, é composta de doze peças curtas e novas a respeito de diversos aspectos do Afeganistão. Corresponde a um exemplo de equipe colaborativa, que incluiu diretor, artistas visuais e escritores criando um evento em corrente documental em um teatro do tipo pátio, tornando a pesquisa realidade e criando uma linguagem cenográfica especial para abranger diversos eventos.

At the End of the Earth, de Julia Pascal, é um exemplo de novo drama visual grande e imaginativo criado em um espaço muito pequeno, com palco italiano e baixo orçamento, mas com grandes ideias e efeitos.

"Text, Space and Vision" corresponde a diversos *workshops* de investigação, utilizando a memória e a narrativa para apurar as ideias presentes em *O que é cenografia?*.

Na segunda parte de cada um dos sete capítulos, há referências constantes às belas-artes em um contexto histórico e contemporâneo, trazendo à tona os crescentes cruzamentos e as fusões do que eram duas disciplinas distintas e também os indícios para se achar e usar a pesquisa original. Como a economia mundial afeta a todos e a mudança climática é evidente, o cenógrafo, como todas as outras pessoas, tem de considerar (ou reconsiderar) sua própria prática e a maneira de manter e até expandir de forma saudável a alegria da criação teatral. Não há soluções isoladas, mas diversas atitudes individuais que fazem a diferença. A cada quatro anos, em Praga, na exposição mundial Prague Quadrennial, novos trabalhos em todas as disciplinas da cenografia são exibidos. É onde a mudança se evidencia e os jovens podem ver os novos territórios de investigação.

SUMÁRIO

Introdução 15
Visão de mundo 19

1 ESPAÇO

MEDIDA POR MEDIDA: REPRESENTANDO NO ESPAÇO 27
Ocupação artística 34
Comunidade 34
Um jogo de tamanho e escala 35
História instantânea 36
Uma perfeita peça de teatro 37
Uma máquina neutra 38
Descrevendo o espaço 39

SITE SPECIFICS 43
Espaço e som 43
Usando o espaço: uma advertência 44
Reciclando um espaço 45
Maquetes 46
O efeito do espaço 47
Prestando assistência à *performance* 47
A história de um espaço 48
Espaço encontrado 53
Pragmática 55
Habitando o espaço 57
Criando o espaço 59

2 TEXTO

A história oculta ... 61
Entendendo a peça ... 62
Visualizando o drama ... 63
Povoando a peça ... 66
O roteiro cenográfico ... 67
Histórias ocultas ... 68
Indícios visuais ... 69
Examine a planta ... 71
Dramaturgia cenográfica ... 75
Libertando o texto ... 76

Espaço da palavra ... 78
Representando a história ... 78
A aparência das palavras ... 79
Achando um caminho no texto ... 80
Uma riqueza para os olhos do público ... 82
Espaço oculto no interior das palavras ... 83
Palavras e imagens ... 84
A colisão entre o passado e o presente ... 86
Colaboração ... 88
A imagística da arte ... 89

3 PESQUISA

Fazendo perguntas – encontrando respostas ... 93
Memórias esquecidas ... 93
Pesquisa criativa ... 94
O humor do momento ... 95
Um museu vivo ... 96
Observando a vida ... 98
Expressando o subtexto ... 100
Encontrar imagens e referências ... 102
Fazendo referências cruzadas e reciclando ... 104
Saber quando parar ... 106

O mistério das coisas (Fernando Pessoa) ... 109
Pesquisa primária ... 109
Colchas de retalhos de memórias ... 110
Pesquisa criativa ... 111
Materialidade ... 112
Pesquisa colaborativa ... 115
Pensamento lateral ... 118
Criatividade e tecnologia ... 119
Objetos cotidianos ... 119
Dramaturgia visual ... 121
O mistério das coisas ... 121
Uma linguagem cenográfica ... 122

4 COR E COMPOSIÇÃO

O jogo de malabarismo ... 125
Uma escala de cores ... 126
Uma paleta emocional ... 127
Cor e textura ... 128
Um pedaço de barbante verde ... 128
Compondo com cor e forma ... 132
A beleza do comum ... 134
Consciência crítica ... 135
Brincando com tinta e cor ... 136
Menos é mais ... 136
Um carrossel de memórias ... 137
Realismo poético ... 139
Cor e composição ... 140
O dinamismo do espaço ... 141
Prática constante ... 141

A lógica da cor ... 142
Direcionando o olhar do espectador ... 144
Usando a cor para alcançar máximo efeito ... 145
O rigor jamais é um esforço em vão ... 147
O desenho como emissário de uma ideia ... 148

A emoção da composição 149
Superfícies flexíveis 150
Concentrando a atenção 152
Espaços mágicos 153
Escala e impacto 154
Feito a mão 155

5 DIREÇÃO

Achando o caminho 157
Fazendo o espaço falar 160
Pragmática 161
O arquiteto do espaço dramático 162
Crédito a quem é devido 162
Denominador comum 163
Vitalizando juntos o espaço 164
Mise-en-scène 166
Entrando em cena 167
Aprimorando o texto 168
Texto e ação 169
Contando a história com figurino e texto 170
Avançando na mesma direção 174

Um senso de direção 176
A arte da direção 177
Mapeando a produção 178
Uma instalação de objetos bizarros 180
A liberdade para ser inventivo 181
Uma bela cartografia ajuda 183
Invenção direcional 185
Papéis permutáveis 186
A visão criativa 187
Um teatro para observar as coisas 188
Deixando o inesperado acontecer 189

6 ATORES

O ator cenográfico 191
O primeiro dia de ensaio 192
Linguagem 194
Faça sua lição de casa 194
Observações da vida 196
Trabalhando de forma intercultural 196
O corpo 198
A linguagem das roupas 198
Confeccionando o figurino 200
A marca do ator 201
Tecido 201
O ator com figurino no espaço vazio 202
Prático e poético 203
Usando o espaço 204
O corpo em três dimensões 206

A matéria-prima 208
A forma humana 210
Entender os atores 211
Um processo bidirecional 213
O mundo do personagem que se tornou manifesto 214
Uma linguagem performativa 216
Comunicação visual 216
Imagens simples 218
Ânsia pelo íntimo 219
O que um ator consegue dar 219
A força do sentimento do ator 220
O ator é a ponte 222

7 ESPECTADORES

O grande mistério 225
Estudando o público 226
Educando o público 226

Os espectadores podem chegar com preconceitos e emergir mudados ... 227
O elemento ausente ... 228
Criando as condições para a concentração ... 229
Tomando cuidado para a preparação ... 230
Uma aventura conjunta ... 232
Um narrador visual ... 233
Perigo ... 234
Sem representação de papel ... 236
Espaço como metáfora ... 237
Invenção cênica ... 238
Um banquete de delícias ... 240
O elemento ativo ... 241

Encenação sustentável ... 242
Forma e conteúdo em harmonia ... 242
"Vida real" refletida? ... 244
A imaginação do público ... 246
Memória e reconhecimento ... 247
Usando o realismo para criar mistério ... 248
Deixando espaço para o espectador ... 249
Deixando os espectadores entrarem ... 250
Espectador como participante ... 251

Epílogo – "Orgulhe-se de ser um problema!" ... 257
Pós-escrito ... 263
Agradecimentos ... 265
Lista de ilustrações ... 267
Índice remissivo ... 269
Sobre a autora ... 279

INTRODUÇÃO

No início da Segunda Guerra Mundial, no norte da Inglaterra, em uma casa muito pequena e superlotada, um rapaz, bastante jovem para ser convocado para o exército, sonha em se tornar arquiteto. Ele tem uma mesa de desenho no canto de um cômodo que serve como sala de estar, sala de jantar e escritório para uma grande família. Sua coleção de réguas-tê pende dos ganchos pintados de verde ao redor do recinto, criando um friso angular castanho-escuro. O lugar está sempre tomado pelo ruído de pessoas conversando em inglês capenga, com ninguém se entendendo, acompanhado pelo som inesquecível do chá sendo tomado com torrões de açúcar em xícaras sobre pires. À mesa de desenho, uma garotinha está sentada sobre um banquinho coberto com pano observando a cena e tendo o importante trabalho de segurar as réguas-tê de um jovem arquiteto, meu tio Henry. No fim daquele dia de trabalho, se não tivéssemos sido forçados a correr para o subterrâneo, para um abrigo antibombas, eu teria ficado de pé sobre o banquinho, olhado para o que ele desenhara e feito todas as perguntas que quisesse. Nas bordas do papel, meu tio costumava desenhar pequenas casas e pessoas que pareciam estar com pressa, atravessando praças, empurrando carrinhos de bebê ou andando de bicicleta. Às vezes, ele desenhava multidões olhando para algo que chamava a atenção, e todas aquelas pessoas pareciam viver em espaços abertos muito grandes. Sempre quis saber quem eram elas, o que estavam fazendo e para onde estavam indo, e a história que eu ouvia nunca era suficiente.

Frequentemente, ouço perguntas sobre como me tornei cenógrafa e como fiquei sabendo da existência da profissão. Desde muito jovem, ia sozinha assistir a companhias visitantes de balé. Eu ocupava o assento mais barato, nas laterais do segundo balcão do teatro. Gostava muito de ver os bailarinos fumando nas coxias, esperando, ou se preparando para o momento em que entrariam em cena e se tornariam outra pessoa. Compreendia que a cena que eles dançavam no palco tinha algo a ver com a história que estava sendo contada, e as cores em movimento dos

seus figurinos eram parte daquele quadro geral. Conseguia ver como o cenário era construído e, às vezes, conseguia ver os assistentes de palco movendo objetos e murmurando entre si, enquanto bailarinos e bailarinas dançavam em outro mundo de luz e som. Ficava fascinada com o mundo dos bastidores coexistindo com o palco, ambos dependentes um do outro, mas invisíveis para o público, a menos que este estivesse disposto a olhar para além dos etéreos bailarinos. Ouvia a conversa na plateia e, certa vez, escutei uma discussão entre dois homens elegantemente trajados a respeito dos méritos do cenário. De forma indignada, um homem falava sobre o cenógrafo: "Ele não prestou atenção a respeito do que é a peça. Ele fez o que quis, e é sempre a mesma coisa". Achei aquilo uma maneira interessante de viver a vida. Pouco tempo depois, na escola, em uma aula, pediram para que escrevêssemos o que queríamos ser quando deixássemos a escola. A maioria das meninas escreveu coisas como ser *patinadora no gelo, bailarina, aeromoça, cabeleireira*. Eu escrevi *cenógrafa*. Pensei: adoro leitura e história, e uma cenografia descreve isso; também pensei, erroneamente, que poderia passar o resto da minha vida fazendo exatamente o que quisesse. Entregamos as redações e meu futuro estava decidido. Não havia entendido a atividade apenas como um questionário. Achei que havia me comprometido e que meu trabalho era simplesmente seguir aquele caminho e me tornar uma cenógrafa.

Na verdade, essa avaliação ingênua do trabalho não estava muito longe da realidade. Um cenógrafo deve ter a curiosidade insaciável de descobrir a respeito das coisas, de saber de onde e por que elas vêm, de ver além da superfície e descobrir a verdade. O maior dom do cenógrafo é possuir algo como a visão interior da imaginação, capaz de transformar fatos em ficção. A cenografia dá aos artistas o prazer de ligar desenho e pintura àquilo que eles leem. Não é uma atividade solitária; na verdade, é impossível ser cenógrafo sozinho, pois o trabalho deve ser feito com outras pessoas. Rapidamente, o cenógrafo descobre que precisa ter um bom entendimento de psicologia e ser capaz de motivar grandes grupos: de atores a velhos e teimosos carpinteiros. Um grande momento de descoberta é constatar que, seja o projeto bom ou não, se você não conseguir fazer que ele seja bem executado nas oficinas por falta de comunicação ou de clareza, ele jamais será bom no palco. É essencial entender como trabalhar com os técnicos de modo respeitoso e positivo a fim de convencê-los a escalar as alturas de sua ambição. Um cenógrafo deve ser capaz de fazer malabarismos com os orçamentos, avaliar prioridades, saber quando e como brigar por mais dinheiro ou concordar com cortes inevitáveis. Embora os salários dos atores geralmente consumam a maior parte

do orçamento da produção, o cenógrafo é frequentemente visto pelo público e pelos críticos da mesma maneira: o último dos grandes gastadores. Cartas furiosas para os jornais exigirão saber por que o dinheiro público deve ser gasto em botas de couro de verdade, em figurinos de seda pura ou em paredes de metal. Embora a discussão possa ser tediosa, todos os criadores, incluindo o cenógrafo, devem aceitar o fato de que têm responsabilidade pública e devem saber como lidar com esses tipos de acusações. Se a produção alcançou uma integração total entre suas partes, é improvável que a atenção se concentre em um aspecto específico.

Em relação a um pintor, um diplomata, um estrategista financeiro ou um político, sabe-se o que esperar, mas, em relação a um cenógrafo, espera-se mais. A cenografia – a criação do espaço cênico – não existe como trabalho artístico autônomo. Ainda que o cenógrafo possa ter estudado belas-artes e seja, por instinto, pintor ou escultor, a cenografia é muito mais do que uma tela de fundo para os atores, como foi frequentemente utilizada na dança. A cenografia é sempre incompleta até o ator entrar no espaço de atuação e se envolver com a plateia. Além disso, a cenografia é uma manifestação conjunta do diretor e do artista visual a respeito da visão que têm sobre a peça, a ópera ou a dança, uma obra que está sendo apresentada ao público como um trabalho em equipe. Como qualquer colaboração, o bom resultado final depende da qualidade do relacionamento no trabalho, e, como em qualquer outro meio de comunicação, algumas experiências são mais bem-sucedidas do que outras. O cenógrafo tem a responsabilidade de fazer o máximo para alcançar o melhor entendimento no delicado e complicado processo de fazer o teatro funcionar envolvendo o diretor, os atores, os outros artistas visuais e a equipe técnica. Uma boa colaboração não se torna realidade a menos que o cenógrafo esteja preparado para ir além da simples manifestação pessoal que reflita seu talento artístico – por mais empolgante que essa manifestação possa ser. Ir além do ponto de vista da cenografia significa trabalhar seriamente na observação dos métodos do diretor, dos atores em ensaio, das implicações do texto e, também, na utilização desse conhecimento para liberar a força visual da peça.

A cenografia moderna avançou a partir do *décor* e da ornamentação dos anos posteriores à Segunda Guerra Mundial, e, dessa maneira, as responsabilidades do cenógrafo mudaram. Hoje, ele pode esperar ser consultado desde o início do planejamento da produção, e as escolhas devem ser feitas em um estágio inicial. Assim, desde o primeiro minuto de sua formação, o cenógrafo precisa se informar e se instruir a respeito das artes teatrais, que são parte da criação de uma produção

integrada, e entender que a cenografia descreve o ser como parte daquele todo, e não uma arte decorativa aplicada, como o design atualmente insinua. O cenógrafo deve trabalhar para alcançar uma síntese, sem emendas, entre todas as partes componentes de uma grande noite no teatro.

O entendimento da cenografia começa no potencial do espaço cênico vazio. Em seguida, considera-se a palavra pronunciada em voz alta, o texto ou a música, que transformam um espaço vazio em um auditório. Das demandas do texto, o contexto da produção pode ser pesquisado para a seleção das formas, das cores ou dos objetos apropriados, que são reunidos em uma composição espacial e trazem vida e visão diferentes ao texto. Um espaço está morto até que os intérpretes o habitem, tornem-se elemento móvel do quadro cênico e contem a história que é aprimorada em sua utilização. O espaço é moldado e alterado pelos atores com a evolução da representação. Assim, a colaboração entre os artistas teatrais se concentra por meio da visão do diretor, e isso anima o espaço e o adapta exatamente para satisfazer as necessidades da produção. Os espectadores são o elemento final que fecha o círculo, ocupando o espaço comum do edifício teatral e sendo a razão para a obra ser criada. A cenografia considera todos os sete aspectos – abordados um a um nos capítulos deste livro –, e eles têm peso e importância semelhantes em uma produção teatral integrada, com cada aspecto emergindo e sendo mutuamente dependente de maneira simultânea.

Frequentemente, desenho nas beiras e nos cantos do quadro, criando lugares onde a ação pode ocorrer de maneira inesperada, como naqueles desenhos arquitetônicos com suas multidões nas beiras do quadro que tanto me fascinavam quando criança. Sinto atração pelo negligenciado, pelo acidental, pelo objeto que aparentemente pertenceria somente a uma pilha de sucata – o pequeno detalhe que carrega em si a marca da personalidade e do uso antigo. Esses são objetos poderosos que, à primeira vista, dão a impressão de não ter algo a ver com o assunto, mas que, frequentemente, se tornam fundamentais para a cena. Acima de tudo, a visão pessoal do cenógrafo é a de um artista, porém, sem dispor de seu próprio território. Se um artista decidir trabalhar em teatro como cenógrafo, diversos aspectos serão abarcados. O cenógrafo deve ser um artista capaz de entender como trabalhar as ideias do diretor e as incorporar, entender o texto como o autor, ser sensível às necessidades de um ator exposto ao público e criar espaços imaginativos e apropriados à produção, como o arquiteto que cria suas perspectivas na mesa de desenho.

VISÃO DE MUNDO

Sempre que cenógrafos se encontram pelo mundo, a discussão inevitavelmente ainda se concentra na questão: "o que é cenografia?". Debates animados florescem, revelando a variedade de visões em todas as partes do mundo e a dificuldade de quantificá-las. A seguir, apresentamos uma seleção de novas respostas elaboradas por colegas aos quais foi solicitado definir, em cerca de nove palavras, o que é cenografia. Esta segunda edição inclui diversas (novas) opiniões que se juntaram ao debate ao longo dos últimos sete anos. Infelizmente, registramos as mortes do grande e influente Josef Svoboda e de Luciano Damiani, cujos legados, porém, ainda vivem.

Em 2009, o que é cenografia?

Peter Cooke (Austrália)
"Cenografia é o léxico visual da criação teatral."

Lidia Kosovski (Brasil)
"Uma matéria que amplia a poesia inscrita no gesto do ator."

José Carlos Serroni (Brasil)
"Cenografia é a dramatização do espaço."

Kathleen Irwin (Canadá)
"A cenografia considera as diversas maneiras pelas quais o espaço cênico gera significados."

Michael Levine (Canadá)
"Cenografia é a manifestação física do espaço imaginário."

Andy Bargilly (Chipre)
"Uma arte multinível que define o ambiente de um espetáculo, estimulando a imaginação do espectador."

Jaroslav Malina (República Tcheca)
"A solução dramática do espaço."

Tomáš Žižek (República Tcheca)
"Cenografia é um recorte do espaço social e não um monte de sucata sobre o palco social."

Carsten Kristensen (Dinamarca)
"Trabalha para um agora no relacionamento palco/espectador."

Nesreen Hussein (Egito)
"O que é cenografia hoje? A mudança constante de percepção do corpo, do espaço, do tempo e do significado."

Lilja Blumenfeld (Estônia)
"Cenografia é uma conspiração (espacial/visual/auditiva) em que o cenógrafo atua como agente secreto."

Reija Hirvikoski (Finlândia)
"O mundo audiovisual das artes cênicas."

Jean-Guy Lecat (França)
"Oferta de beleza, novos limites e novos centros de gravidade para a peça teatral."

Fiona Sze-Lorrain (França/Cingapura)
"Reaproveitamento das energias novas e ocultas de um espaço."

Georgi Alexi-Meskhishvili (Geórgia)
"Cenografia: na caixa mágica do palco, jogar o jogo com minhas próprias regras."

Heiner Goebbels (Alemanha)
"Polifonia – não uma ordem hierárquica – de elementos teatrais distintos."

Max Keller (Alemanha)
"Um cenário interessante, engenhoso, é só uma luz inteligente; um evento."

Uwe Köhler (Alemanha)
"Uma cenografia titânica cria seu próprio mundo, para além da imaginação das pessoas."

Dionysis Fotopoulos (Grécia)
"Um projeto autônomo que ultrapassa a palavra: uma imagem metalinguística."

Ioanna Manoledáki (Grécia)
"A transformação do drama em um sistema de signos visuais."

Chryssa Mantaka (Grécia)
"A mandala secreta de uma peça teatral."

Sofia Pantouvaki (Grécia)
"A poética visual do espetáculo."

Yannis Thavoris (Grécia)
"A mediadora visual da troca entre intelecto, espetáculo e público."

Henk van der Geest (Holanda)
"Cenografia é uma ideia (e não coisas para carregar em um caminhão), que é fonte de outras ideias (e não da evitação delas)."

Nissar Allana (Índia)
"A cenografia infunde um sopro vivificante na performance, para fazê-la florescer."

Tali Itzhaki (Israel)
"Em essência: um ser humano em um espaço humano."

Roni Toren (Israel)
"As condições que mudam o que você vê no palco para aquilo que você pensa em sua cadeira."

Kazue Hatano (Japão)
"É a criação do cenógrafo, mas também as formas espaciais e os lares espirituais dos criadores no teatro."

Yoshi Tanokura (Japão/Estados Unidos)
"Cenografia é arte que respira no palco, iluminando a beleza da vida."

Mohammed Hamzah Tahir (Malásia)
"Cenografia: uma ilusão artística do design do palco, com metáforas visuais e imagens altamente poéticas."

Monica Raya Mejia (México)
"Um recipiente multifuncional de ficção e ação."

Dorita Hannah (Nova Zelândia)
"Projeto como ação, e não como mero apêndice à visão do diretor!"

Pawel Dobrycki (Polônia)
"Espaço pictórico sem limites do mundo metafórico da peça."

Danila Korogodsky (Rússia)
"Construção de espaços poéticos onde as histórias podem acontecer da maneira mais relevante."

Astrid Almkhlaafy (Cingapura)
"A invocação de um espaço imersivo de experiências."

Ramon Ivars (Espanha)
"Cenografia é o material tangível dos sonhos."

Mariaelena Roqué (Espanha)
"É a construção visual do drama cênico a partir de diversos figurinos fragmentados em performance."

Julian Crouch (Reino Unido)
"Cenografia é a narrativa secreta, a jornada heroica das coisas."

Bob Crowley (Reino Unido)
"Cenografia é a arte de criar um espaço dinâmico para o espetáculo."

Declan Donnellan e Nick Ormerod (Reino Unido)
"A cenografia cria um espaço para uma experiência."

Richard Hudson (Reino Unido)
"A cenografia está contando histórias em quadros cênicos."

Ralph Koltai (Reino Unido)
"Aquilo que o ator nunca viu, que o diretor nunca imaginou!"

Eleanor Margolies (Reino Unido)
"Você nomeia o espaço, nós observamos o espaço."

Vicki Mortimer (Reino Unido)
"Cenografia: uma conversa ilimitada entre design e representação."

Cindy Limauro (Estados Unidos)
"Narrativa visual e auditiva, mas frequentemente interpretada como cenário e criação de figurinos."

Bob Schmidt (Estados Unidos)
"A articulação do espaço e da informação visual em artes temporárias."

Susan Tsu (Estados Unidos)
"Efervescência da imaginação experimentada na mente e nos sentidos."

Rajesh Westerberg (Estados Unidos)
"Cenografia é a alquimia dos elementos sensoriais para o espetáculo."

Haibo Yu (Estados Unidos)
"O projeto de todos os componentes visuais em um espaço cênico."

Edwin Erminy (Venezuela)
"Oferta de vida aos materiais no espaço, usando esse poder para contar uma história valiosa com poucos recursos."

Miodrag Tabacki (Iugoslávia)
"O espaço visual modelado em um todo físico e arquitetônico."

Em apreço a Roger Planchon (1932-2009), que me ensinou como ser uma criadora teatral.

"Com que cuidado ele seleciona uma cadeira, e com que atenção ele a posiciona! E tudo isso ajuda a encenação...".

BERTOLT BRECHT,
em discurso a respeito do teatro do cenógrafo Caspar Neher.

1 ESPAÇO

Medida por medida: representando no espaço

O teatro acontece sempre quando existe um ponto de encontro entre atores e uma possível plateia. É no espaço medido desse encontro e na geração dessa interação que o cenógrafo cria sua arte. O espaço está silencioso, vazio e inerte, esperando a liberação para a vida do drama. Independentemente do tamanho, da forma e da proporção, o espaço tem de ser conquistado, aproveitado e modificado por seus *animateurs*, antes que se torne aquilo que Ming Cho Lee designou como "uma arena onde as grandes questões – de valores, de ética, de coragem, de integridade e de humanismo – são encontradas e pelejadas"[1].

A visão de mundo da cenografia revela que o espaço é o primeiro e o mais importante desafio de um cenógrafo. O espaço é parte do vocabulário cenográfico. Falamos de traduzi-lo e adaptá-lo; de criar um espaço sugestivo e uni-lo ao tempo dramático. Pensamos no espaço em ação, em como podemos conseguir e quebrar isso; pensamos no que precisamos para criar o espaço certo e como ele pode ser construído com forma e cor no sentido de aprimorar o ser humano e o texto. Alguns praticam jogos com o espaço, procurando metáforas e significados na busca por definição do espaço dramático. Há uma alquimia complexa entre os espaços e as montagens que instiga os criadores a subjugar um local desconhecido em um que acabará caindo como uma luva para a produção.

O espaço é descrito por sua dinâmica – geometria e características –, por sua atmosfera. A geometria é uma maneira de medir o espaço e descrevê-lo para que outra pessoa possa visualizá-lo. Entender a dinâmica do espaço significa identificar, por meio da observação de sua geometria, onde reside sua força: em sua altura, seu comprimento, sua largura, sua profundidade ou em suas diagonais horizontal e vertical. Cada espaço tem uma linha de força que se estende da

1 Do *American Theatre Journal*, 1990.

área de representação para o espectador, algo que o cenógrafo tem de revelar e explorar. Essa linha de força é sentida de maneira ativa pelos atores no palco, quando eles olham para o auditório e avaliam onde estão localizados com mais intensidade. A montagem pode ser planejada para explorar e se beneficiar dessas forças, a fim de que os atores possam ser vistos e ouvidos com maior proveito. A característica de um espaço tem de ser levada em consideração desde o primeiro momento do planejamento. A atmosfera e a qualidade afetam profundamente tanto a plateia como os atores. Um espaço é uma personalidade viva, com passado, presente e futuro. Tijolos, trabalhos de serralheria, traves e estruturas de madeira, assentos vermelhos e balcões dourados e decorados dão a um edifício sua característica individual. O espaço observado deve ser registrado por meio de plantas baixas e altas, fotografias e desenhos *in loco*; assim, ele pode ser recriado no ateliê como uma maquete colorida e texturizada. Deve sempre incluir ao menos as primeiras filas de poltronas e ter pontos de vista fixos a partir de todas as posições extremas do teatro. A maquete vazia, que expõe o esqueleto do espaço, é muito importante, pois é o primeiro meio de comunicação direta entre o diretor e o cenógrafo quando estes começam a trabalhar juntos. O iluminador cênico e o diretor de movimento também podem ver as possibilidades de suas contribuições por meio da maquete pronta. Cuidadosamente elaboradas, as figuras em escala adicionam a dinâmica humana ao espaço vazio (o que ajuda quando elas não desmoronam, algo que acontece com frequência), já que o uso e a manipulação da escala no palco é uma arte cenográfica que estende o espaço do mínimo ao máximo. Essas ideias podem ser testadas na maquete e o espaço pode ser experimentado mediante a alteração do mobiliário, o aumento ou a redução do tamanho de uma parede ou porta ou mediante a criação de um espaço enganoso, que altere a proporção da figura humana. Por meio desse processo, a dinâmica do cenário pode ser moldada e esculpida até começar a expressar a produção imaginada.

A cenografia e a arquitetura estão intimamente ligadas, e diversos arquitetos levaram seu entendimento a respeito do espaço para o teatro. Adolphe Appia (1862-1928) foi o primeiro arquiteto cênico do século XX. Ele introduziu abertura e frescor arquitetônico nos espaços teatrais em uma época em que o cenário pintado ilusionístico que ocupava o palco era o arranjo padrão. Em 1911, em Hellerau, na Alemanha, Appia criou o Espaço Rítmico: um arranjo de escadas e plataformas que fornecia módulos mutáveis verticais e horizontais. A atuação nesses níveis distintos permitia que os atores ficassem isolados em feixes de luz

especialmente focalizados, realçando sua presença no palco em espaços sem cenários adicionais. Isso deu início a uma busca por soluções cênicas mais esculturais. Frequentemente, os arquitetos são visionários e inovadores, abrangendo filosofia, arte, música e política, além de terem um entendimento dos materiais e da capacidade de sonhar alto. Erich Mendelsohn (1887-1953) nasceu na Prússia Oriental, e alguns edifícios na Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos e Israel testemunham sua eloquente imaginação. De 1912 a 1914, Mendelsohn projetou cenários e figurinos para cortejos e procissões festivas, como parte do movimento expressionista alemão. Ele refez o interior do Deutsches Theater, mas considerou que fizera uma escolha profissional sensata ao optar pela arquitetura como meio de expressão. Sua inspiração resultava da observação da natureza e das paisagens e, ao mesmo tempo, da audição da música de Bach e dos sonhos de criar edifícios que exprimissem a época, valendo-se de todas as tecnologias e de todos os materiais recém-desenvolvidos. Ele desenhou croquis a partir de sua imaginação em programas de concertos e pedaços de papel, e capturou as ideias espontâneas desses esboços rápidos e fluidos, transformando-as por meio de maquetes em edifícios concretos[2]. Essas visões arrojadas de edifícios manifestavam a esperança e o otimismo nos dias sombrios das guerras mundiais e sua própria fé no futuro. Como os cenógrafos, Mendelsohn sempre começava estimulando-se pelos desafios e possibilidades de reagir a um espaço, descrevendo seu processo como o de "observar o lugar e tomar posse dele".

A busca de Mendelsohn no sentido de combinar dinâmica e função e seu profundo amor e inspiração em relação à matemática das harmonias e aos contrapontos da música de Bach são evidentes nos primeiros edifícios expressionistas. Utilizando materiais da época, criou estruturas externas que alojavam os setores industriais e administrativos no interior de um volume dramático. Criou um relacionamento espacial entre o ator/operário da fábrica e a plateia/cliente que tinha a mesma intensidade das plateias e atores integrados dos antigos teatros barrocos do início do século XVIII. Esses edifícios teatrais tinham interiores de madeira, eram compactos e organizados. Concebiam o palco como um espaço oval e o auditório como uma entidade única em que os atores atuavam para espectadores que podiam ser vistos, e não para espectadores que eram apenas sentidos, que não podiam ser observados e estavam apenas sentados no escuro.

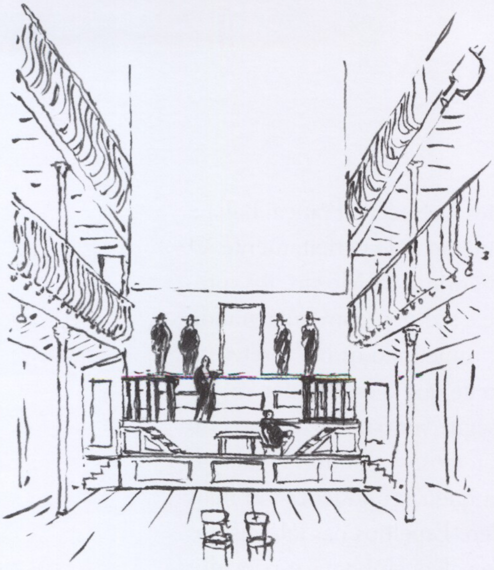
---

2 Erich Mendelsohn, *Dynamics and Function*, Ostfildern-Ruit (Alemanha): Hatje Cantz, 1999.

Em geral, os teatros barrocos europeus eram construídos em relação a um eixo que partia do centro da área de atuação em uma diagonal para cima na direção do centro do camarote real, situado no primeiro balcão do auditório em forma de ferradura. Uma estrutura do proscênio, contendo a cortina frontal, marcava a divisão de espaço, mas uma ribalta se projetava na direção da plateia, onde personagens alegóricos podiam saudar o camarote real diretamente, na frente da cortina, e também podiam ser vistos em todas as partes do teatro. A orquestra, fundamental para todos os espetáculos, era posicionada no mesmo nível dos espectadores. O evento espetacular era o erguimento da cortina, em geral após um prólogo musical e falado. O espaço cênico revelava elaborados arranjos cênicos totalmente simétricos em relação às margens, assim como superfícies planas pintadas em perspectivas detalhadas que eram perfeitas em relação ao centro do camarote real e, ao mesmo tempo, cada vez menos perfeitas em relação aos assentos de ambas as laterais. Depois do erguimento da cortina, o espaço cênico revelava velas e gambiarras, tudo enfocando a posição central e principal do palco. A cortina jamais era abaixada durante o espetáculo; isso só acontecia no final. As mudanças e as transformações cênicas programadas aconteciam totalmente à vista dos espectadores, e eram tão parte da representação como uma mascarada ou uma ópera sendo apresentadas. Essas transformações exploravam ao máximo todos os planos do espaço cênico, usando a altura vertical desde o alto, para indicar o espaço divino, até o piso do palco, como o espaço demoníaco. Os alçapões existentes no palco e os guinchos de içamento podiam fazer os atores e os objetos cênicos subirem a partir de uma posição inferior ou descerem do alto, enquanto cada lateral do palco possuía espaços encobertos ao menos tão extensos quanto metade do palco visível, possibilitando perspectivas de cidades, paisagens e edifícios que, por meio de deslizamento, apareciam e desapareciam, em movimento paralelo. Exércitos de maquinistas invisíveis operavam a pesada maquinaria de madeira debaixo, acima e nas coxias do palco. Muitos eram construtores de barcos e operários navais desempregados de Veneza e Gênova, que trouxeram suas habilidades e técnicas construtivas para as profundezas dos palcos barrocos. Cada centímetro do espaço teatral era explorado ao máximo, e, como os navios de guerra, aqueles teatros eram máquinas em funcionamento. Esse legado permanece em diversos termos técnicos que ligam barcos a teatros, como *rigging* (cordame), *splicing* (entrançamento), *deck* (convés, palco), *shackle* (manilha), *winch* (guincho), *pulley* (polia) etc.

Há muitos exemplos de teatros barrocos ainda existentes na Suécia, França, Itália e República Tcheca, com toda a maquinaria original funcionando perfeitamente. O belo Estates Theatre, em Praga, onde a ópera *Don Giovanni*, de Mozart, foi apresentada pela primeira vez, é típico. Refinado, elegante e sedutor, com uma grande intimidade criada pelo palco ligeiramente inclinado, impelindo os intérpretes na direção do auditório oval, seu propósito original era o de que o espectador visse e fosse visto. De fato, apenas um terço do público consegue ver o palco, e é preciso estar sentado na parte central do auditório oval; dois terços, sentados nas galerias e nos camarotes, ficam menos confortáveis à medida que suas posições são mais altas, conseguindo somente uma visão lateral do palco. Espelhos nas laterais dos camarotes ajudam a refletir o que está acontecendo no palco, embora o espectador tenha de desviar a visão do palco e dirigi-la para os outros espectadores para poder vê-lo. Quanto mais alto o assento, menos visível se torna a parte posterior do palco. Qualquer cenário posicionado além do ponto médio do palco tem a probabilidade de ser visto somente por aqueles sentados diretamente em sua frente. Nesse teatro elegante e bem proporcionado, a localização dos assentos dos espectadores reflete exatamente a tradição e a estrutura de classe da sociedade que representava. O espaço do teatro barroco continuou existindo até meados do século XIX, desenvolvendo-se nos auditórios dourados e ornados das grandes casas de ópera, construídas com base em princípios similares, ainda que fossem muito maiores, para hospedar as apresentações que se tornaram parte dos repertórios nacionais em todo o mundo. Nessa época, as orquestras ampliadas, dirigidas por maestros, alojavam-se nos fossos de orquestra, situados entre a plateia e os intérpretes. Apesar de seu crescimento arquitetônico, o espaço cênico prático real do palco reduziu-se, pois os intérpretes foram obrigados a cantar árias o mais na frente possível, a fim de conseguirem ver o maestro e serem ouvidos. Os compositores compunham para grandes coros, que conseguiam criar um muro musical e acústico de acompanhamento dos cantores. O cenário simétrico do teatro barroco deu lugar a ilusionísticos panos pintados que só eram vistos parcialmente nos espaços cênicos cavernosos depois de serem iluminados por luz oxídrica, a gás e, finalmente, elétrica.

O início do século XX revela uma multiplicidade de modelos teatrais conflitantes que, assim como agora, procuravam pela definição elusiva do espaço teatral ideal. Enquanto as grandes casas de ópera continuavam a atrair parte da população, *music halls* populares, mais íntimos, criavam suas próprias versões. Um desses é o Hoxton Music Hall, pequeno espaço teatral do século XIX, na parte sombria de Londres. No passado, era um espaço para cantores populares, com a fachada dando para



1.1 – O desenho do Hoxton Music Hall

uma rua comercial decadente. É um edifício alto, estreito e retangular, com três balcões envolvendo um pequeno palco, no extremo do retângulo, produzindo o efeito de um teatro elisabetano ou de um teatro do tipo *corral* do século XVIII. Embora tenha um encanto desbotado e nostálgico, não tem nada a oferecer cenograficamente, exceto a si mesmo. Avaliando-se a dinâmica desse espaço e sua linha de força, constata-se que a altura vertical existente entre os balcões e o pequeno palco construído sobre três níveis, com entradas em cada um deles, são dimensões a serem exploradas. Sua característica é um interior longo e estreito, realçado por uma fileira de pilares finos de ferro, com capitéis dourados em cada um dos lados do pilar e apoiando balcões de ferro ornamental pintados de vermelho e dourado que se estendem pela circunferência do espaço. Como muitas das casas de espetáculo do período, o Hoxton Music Hall deve ter sido construído por empreiteiros locais, provavelmente a olho – há um nítido desnivelamento e usou-se madeira barata, pesada e áspera que, atualmente, foi pintada de cinza-escuro.

O palco de três níveis, com escadinhas e balaustradas levando de um nível a outro (Figura 1.1), é uma versão proporcionalmente reduzida e talvez desconhecida do Espaço Rítmico de Adolphe Appia. Nele, quando uma produção é criada e interage com o espaço, usando atores, movimentos, mobiliário, objetos cênicos simples e uma encenação imaginativa, inicia-se um diálogo real com a plateia.

Inevitavelmente, a intimidade desse espaço enfatiza o intérprete e o posicionamento cênico da ação. Para o cenógrafo, deve-se criar um espaço dramático interno e, também, responder ao espaço arquitetônico externo. A capacidade de criar imagens cênicas poderosas, que descrevem o espaço dramático, começa com o entendimento e a resposta aos textos que estão sendo encenados. Ao longo do século XX, começando com o teatro íntimo de Strindberg, em 1906, houve um movimento e uma pesquisa contínua por espaços e formas que acolhessem peças de câmara e, em escala menor, peças que oferecessem uma alternativa ao teatro de espetáculo grande e oneroso. Um espaço neutro, às vezes uma caixa-preta, desenvolveu-se como espaço dramático autônomo, que pode ser igualmente utilizado de maneira efetiva nos teatros tradicionais com proscênio e nos edifícios

teatrais mais modernos. Se esses espaços neutros possuírem instalações técnicas invisíveis, capazes de configurar e reconfigurar o volume interno do local para satisfazer a cena, a caixa-preta simples se tornará um espaço realmente expressivo. Então, a ênfase se concentra no espaço dramático criado entre os atores e o objeto, e no mobiliário ou cenário necessário para contar a história. O piso do palco torna-se o foco visual mais importante, sobretudo se o auditório é elevado e os espectadores olham para baixo, na direção do palco. Quando o piso do palco é em declive ou inclinado, para contrabalançar a altura ascendente do auditório, o nível do olhar do ator encontra a plateia de modo íntimo, direto e poderoso, e uma ligação intensa é alcançada imediatamente, da mesma forma que alguém pode se sentir quando está sobre os palcos vazios dos antigos teatros barrocos.

Em meados do século XX, pequenos espaços em forma de estúdio multiuso e polivalente se tornaram parte da maioria dos edifícios teatrais. Com a redução dos orçamentos para fins artísticos em todo o mundo, esses pequenos estúdios, concebidos originalmente como teatros para peças novas ou produções baratas (infelizmente, postas na mesma categoria), tornaram-se os lugares favoritos para a realização de produções novas e vibrantes; e eles são mais populares que os palcos principais, tanto para os espectadores como para os criadores teatrais. Há uma maior liberdade para organizar o espaço, e os orçamentos menores não parecem ser um obstáculo. Além disso, esses edifícios, diretos e íntimos, às vezes especialmente construídos e, em outras, construídos em locais improváveis – como a cúpula do Teatro Odéon, em Paris –, estão sempre cheios. Os atores gostam de se apresentar nesses locais, deleitando-se com o contato direto com os espectadores, e diversos cenógrafos foram capazes de criar e iniciar trabalhos originais nesses espaços, montagens que não poderiam ser realizadas sobre os palcos principais dos grandes teatros.

Ao mesmo tempo, o final do século XX trouxe uma crescente consciência da importância da conservação, da restauração e da reciclagem. Isso levou à busca pela criação de espaços teatrais em prisões, armazéns, cozinhas públicas ou fábricas antigas. Frequentemente, a mudança de uso do edifício é profundamente irônica. Locais de penitência no passado se tornam locais de prazer, e sombrias cavernas industriais, falidas e supérfluas há muito tempo, ganham uma nova vida como templos da arte. Em vez de ser ponto fixo, o palco pode ser posicionado na parte mais adequada do espaço refeito do auditório, a fim de proporcionar o melhor relacionamento possível entre os intérpretes e seus espectadores.

Em diversos casos, é a destruição pela guerra ou pelo tempo que revela o potencial de um espaço. É como se a pele de uma cidade rachasse deixando suas veias expostas e os criadores teatrais, sempre oportunistas, saltassem para preencher o vazio.

Ocupação artística

Na antiga cidade portuária de Jafa, em Israel, o ex-quartel-general abandonado do mandato britânico está caindo aos pedaços. Seus degraus de concreto estão se esfarelando, os tetos e as paredes apresentam buracos espantosos, e fios de eletricidade rudimentares se estendem loucamente através do edifício. Nesse ambiente desestimulante, sem sedução romântica ou pitoresca, o público comparece todas as noites. Ingressam em um edifício provisório, outrora proibido e agora desolado. No entanto, o local foi limpo e varrido. Há um café e um bar, as mesas são simplesmente aprumadas por porta-cabos de madeira e os bancos são versões menores. Em um imenso saguão vazio, uma exposição de esculturas de madeira pintadas com cor de concreto é iluminada por minúsculas lâmpadas halógenas, enfileiradas em cabos elétricos, cada uma perfeitamente posicionada no espaço. Não é uma espelunca. Todo o espaço foi preparado com cuidado e simplicidade para os espectadores, e a estética da companhia residente é visivelmente declarada para o público antes mesmo de ele alcançar o auditório improvisado. No espaço cênico, os valores externos da companhia se refletem em uma escala maior e mais intensa: abrange atores, direção e todos os requisitos técnicos da produção. A ironia dessa ocupação artística não passa despercebida pelo público.

Comunidade

É um desafio estimulante para o cenógrafo construir um espaço mágico a partir de materiais não promissores ou liberar um espaço escavando e libertando áreas fechadas ou ociosas, tornando-o habitável tanto para os atores como para os espectadores. O teatro não é simplesmente um lugar para onde você vai, mas um lugar em que você passa por uma experiência. A instalação/*performance* de Robert Wilson, *HK*, criada *in loco* na antiga prisão vitoriana Clink, em Londres, demonstra como a arquitetura pode virar o próprio espetáculo. Os espectadores ou visitantes movimentavam-se por uma série de espaços dinâmicos, expandidos e contraídos,

que são, em si, a narrativa. O denominador comum entre arquitetura, instalação e *performance* é um interesse crescente de muitos arquitetos contemporâneos que enxergam o potencial interior e exterior como parte da síntese do edifício.

O teatro é combustível, tumultuoso e, muitas vezes, perigoso. Ele precisa se apoiar sobre o tipo correto de espaço, aquele que possibilitará a magia e a transformação que melhor caracterizam os eventos teatrais. O teatro encontra um lar em igrejas ou nas ruas, em palácios e cafés, em sótãos ou estádios, em salas de exposição, hospitais, salas de vistas ou prisões, em uma tenda ou nos fundos de um bar. O espaço teatral designado permite que uma congregação anônima se converta em uma comunidade e oferece uma plataforma para a necessidade de falar, ouvir e se divertir. As cidades são onde as plateias se congregam mais naturalmente, e os edifícios teatrais especializados – frequentemente marcos dos centros das cidades e orgulhos urbanos – oferecem espaços formais para esses encontros.

Em uma cidade, há outros espaços que também fazem parte da vida cultural de seus habitantes. Alguns deles são públicos, como praças e ruas, e outros, menos óbvios, são utilizados para eventos esportivos, sociais e religiosos, que ocorrem no interior de edifícios. Ao lado de suas arenas públicas, as cidades também estão cheias de espaços marginais vazios, que repousam desprezados, abandonados e esquecidos e onde *performances* e eventos estão esperando para acontecer. De vez em quando, a cidade em si torna-se um teatro, com seus edifícios servindo de cenário ou de fundo para projeções. Contra suas estruturas, as memórias e aspirações coletivas da população são representadas de maneira dramática ou comemorativa. O espaço é ingrediente fundamental da cenografia e da dramaturgia: corresponde aos modos pelos quais a experiência dramática é vista e moldada. Com a adição de cores, imagens e palavras, os espaços ficam carregados de vida e ação, envolvendo-se diretamente com o público por meio do discurso e do diálogo.

Um jogo de tamanho e escala

Em Barcelona, diante da antiga catedral gótica, há uma praça. No final de um dia de trabalho, muitas pessoas, desconhecidas umas das outras e no caminho para casa, passam por ali. Muitas param, formam círculos, colocam suas sacolas de compra no meio e dançam ao ritmo lento e desafiador da sardana, com o acompanhamento de pequenos grupos de músicos itinerantes. O público, enquanto

intérprete, fica mudo. Quando a dança termina, as pessoas pegam suas sacolas e se afastam. Em outra parte da praça, um velho usando um terno preto manchado e uma boina cria seu espaço teatral. Convida os transeuntes a parar e ver o que ele escondeu em uma caixa de fósforos que mantém no bolso da calça. O velho fala de modo rápido e tranquilo, sem pausas e, quando cada vez mais pessoas se juntam, ele alarga o círculo, criando um grande espaço cênico para um intérprete. Sua caminhada é veloz; ele chega tão perto dos espectadores que pode vê-los em seus olhos. Finalmente, quando o velho tem bastante público, talvez trezentas pessoas, o espaço está adequado. Ele perambula diversas vezes, verificando se o público está atento e, em seguida, tira uma caixa de fósforos perfeitamente comum do bolso e a mostra para toda a multidão. O velho é um ator consumado, pois só entrega a história pouco a pouco. Ele revela para o público em silêncio que dentro da caixa de fósforos há um leão. Ele se cala e espera o impacto. Ninguém se mexe e ninguém rejeita a possibilidade apresentada. O velho abre um pouquinho a caixa de fósforos e pede para que as mulheres com medo não se movam nem façam barulho, pois o leão pode ficar furioso, pular para fora da caixa e atacá-las. Em seguida, ele conta a história de como o leão entrou na caixa, abrindo-a bem devagar. Depois de terminar a história, ele subitamente fecha a caixa, coloca-a no bolso e, sem dizer sequer uma palavra, desaparece no meio das pessoas, que ficam se entreolhando com espanto e, em seguida, riem encabuladas, perguntando-se como puderam ter sido capturadas por algo tão ridículo. Claro que não há nada de original na criação de um círculo improvisado de pessoas em um espaço público: esses eventos são encontrados em todo o mundo, desde vilarejos africanos até *shopping centers* movimentados. O original, nesse caso, foi a manipulação premeditada pelo intérprete da escala *versus* o espaço. O velho descobrira que, quanto maior o círculo criado por ele, maior seria o impacto da minúscula caixa de fósforos – e ainda maior seria o impacto de fazer as pessoas acreditarem que um animal enorme estava preso dentro dela. Esse jogo de tamanho e escala demonstrou o uso magistral e o entendimento de seu espaço com o mais simples dos meios que cenógrafos e diretores sonham alcançar.

História instantânea

A cenografia urbana – a ocupação dos espaços cênicos formais e informais – estimula as reuniões públicas espontâneas e os eventos do teatro de rua. O edifício se torna o cenário, e os intérpretes atuam não só na frente das paredes, mas as

escalam, desafiando a gravidade e a segurança. Proporcionam uma face humana para a face de concreto. Essa é uma maneira por meio da qual a história instantânea é criada e irá marcar para sempre eventos históricos decisivos, dando foco a novas aspirações. A ligação está entre o espaço e os participantes, tanto intérpretes como espectadores, e proporciona uma experiência valiosa para cenógrafos que estão sempre procurando maneiras de vitalizar o espaço e utilizar todas as suas possibilidades geométricas.

Uma perfeita peça de teatro

No centro de Belgrado, quatro largos bulevares convergem na pequena Praça da República. Seu ponto focal é a estátua da Vitória, e o fundo da paisagem é o pórtico sustentado por pilares do Teatro Nacional, edifício de pedra com placas quadradas entrelaçadas, recordatórias de algo vagamente grego e monumental. Eu visitei o prédio no outono de 2000, no momento de libertação da ex-Iugoslávia das garras de Slobodan Milošević; havia um palco pequeno e modesto erguido na praça, com alguns refletores e um sistema de som rudimentar. Vazio, esperava e aguardava ser preenchido; era um espaço muito pequeno dentro de uma cercania muito maior. Haveria um grande comício político ali, para conceder confiança pública ao novo governo temporário. A atmosfera era tensa e esperançosa. Milhares de pessoas afluíam à praça e convergiam para esse ponto, pois, sem nenhuma dúvida, era onde todos nós deveríamos estar. O povo esperava com bom humor, mas nada acontecia. Até aquele momento, a ação dramática era o ato de fazer parte daquela enorme massa compacta, incapaz de se mover ou ver; todas as pessoas, no entanto, estavam tocadas pela expectativa de que um drama maior logo seria representado diante delas.

De repente, todos levantam os olhos na direção da parede do Teatro Nacional. O que vemos não é uma grande figura fazendo uma aparição importante, mas um garoto anônimo escalando a face íngreme do edifício a fim de conseguir uma melhor visão da praça abaixo. Cautelosamente, ele posiciona um pé sobre a beira chanfrada entre as placas de pedra e se move para cima. Além do seu alcance, situa-se o parapeito de uma janela do primeiro andar. Arriscadamente, o garoto gira as pernas e quase perde o equilíbrio. A multidão abre a boca em assombro. Ele tenta de novo e, dessa vez, consegue agarrar o parapeito, firmando-se com uma das mãos enquanto encontra outro apoio para os pés. A tensão é insuportável

e todos os olhares vão em direção ao garoto. Lentamente, ele se eleva e fica sobre o parapeito. Quando o garoto está de pé e abaixa os olhos na direção do palco, a multidão urra, em aprovação. Concretizando seu feito, ele tira a jaqueta e a agita no ar como uma bandeira da vitória. O garoto escalou a parede anônima, desafiando a segurança e a autoridade, achou seu ponto de apoio e triunfou. Das alturas, ele é o conquistador do espaço, e o povo de Belgrado o aclama. Ele é a metáfora da nova Iugoslávia. É uma perfeita peça de teatro.

Uma máquina neutra

Tanto o contador de histórias de Barcelona como o garoto de Belgrado exploraram e sentiram o espaço com os pés: um criou um teatro de arena e o outro levou o olhar da plateia para as extremidades máximas do espaço vertical. Isso é exatamente o que um cenógrafo deve fazer quando avalia inicialmente as possibilidades oferecidas por um novo espaço. Como um animal explorando um novo território, o cenógrafo precisa cheirar e sentir o potencial, precisa imaginar o que pode ser criado a partir do interior do próprio espaço. A primeira vez que vai a um local é um momento privado glorioso, é uma oportunidade de perambular, inspecionar o espaço de todos os ângulos e considerar quais são as posições dominantes dos atores em relação aos espectadores. A afirmação de Edward Gordon Craig, de que um cenógrafo deve projetar tanto com os pés como com as mãos, enfatiza a importância de se caminhar pelo espaço e senti-lo, sempre observando como pode ser modelado para que os atores sejam apresentados de forma tão clara como se fossem um ser humano jamais visto antes. Às vezes, o espaço vazio pode, sozinho, sugerir uma forma para a produção, sobretudo se ele deve ser inteiramente projetado, incluindo o arranjo dos assentos para os espectadores. É uma questão de olhar além do óbvio ou do imediato, levando em consideração a intenção geral do texto e da produção.

Josef Svoboda, cenógrafo tcheco, definiu o espaço ideal como uma "máquina neutra – uma ferramenta de trabalho, com bastantes instalações técnicas para poder mudar o volume e a forma do espaço de acordo com o progresso do drama".

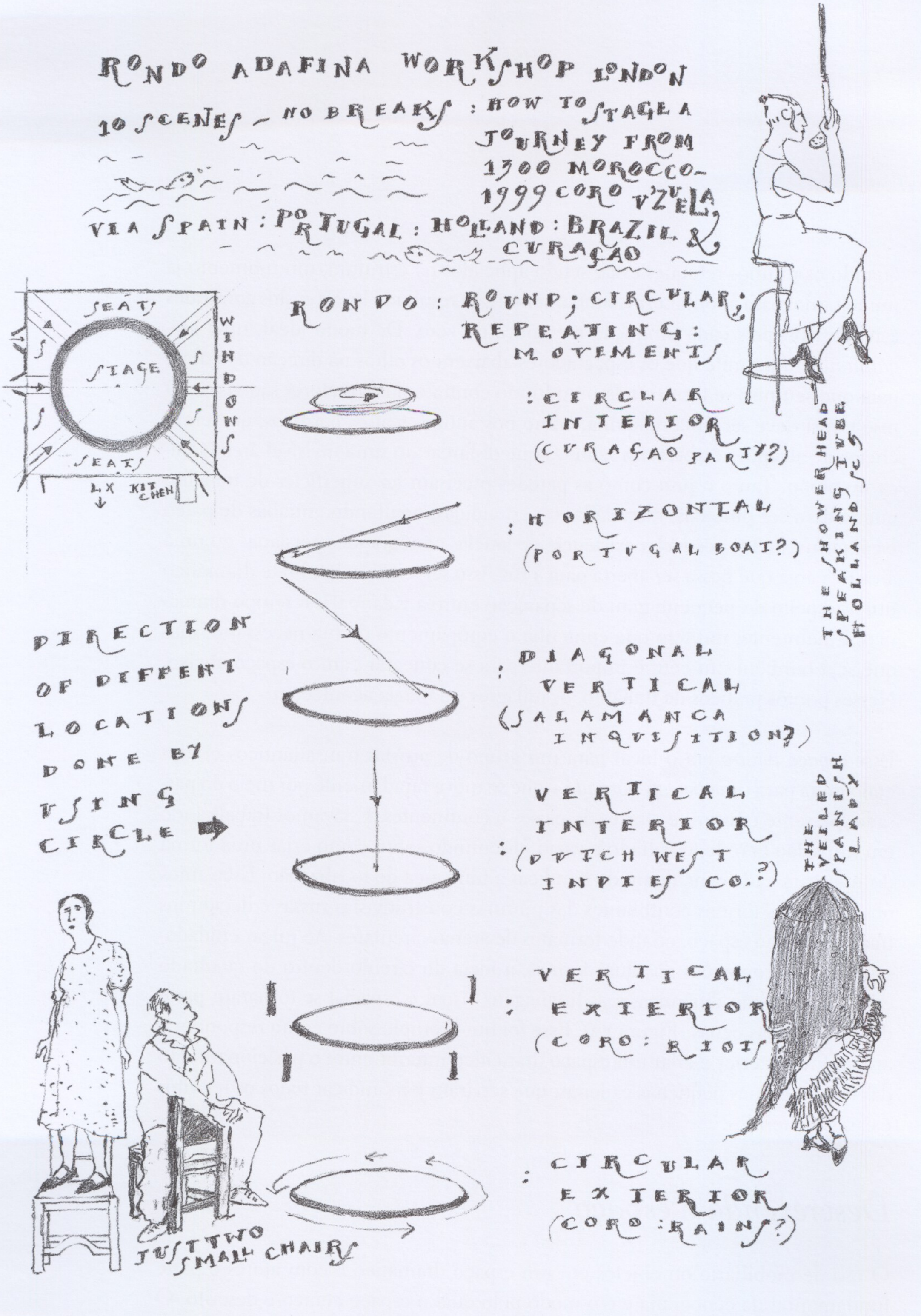
Diversos teatros foram construídos de modo belo e elegante, como exemplos arquitetônicos admiráveis, mas não são ferramentas de trabalho. Geralmente, os cenógrafos, e as próprias pessoas que utilizam o espaço, só são consultados

quando os últimos retoques estão sendo aplicados na estrutura, um momento já muito tardio para apontar erros fundamentais. O resultado leva a gastos contínuos e repetitivos, pois cada produção recomeça do zero. De modo ideal, uma *máquina neutra* permite que os espectadores abaixem os olhos na direção do palco, para que seu piso se torne a tela ou o fundo contra o qual os atores são vistos. O piso em si deve ser uma máquina, como nos antigos teatros barrocos, que eram cheios de alçapões e aberturas secretas que disfarçavam uma invisível área técnica no porão. Tanto o piso como as paredes precisam ter superfícies de trabalho que podem ser pintadas, marteladas ou estendidas, ocultando entradas de palco e camarins. Se for possível a existência de janelas com grandes persianas ou uma área de carga que possa ser aberta para a rua, isso serve como lembrete dramático útil a respeito do pequeno grau de separação entre a vida real e o tempo dramático. Finalmente, um teto que contenha o equipamento de luz necessário, mas que seja também um céu, é importante para se conectar com o espaço abaixo. Nesses pontos práticos de trabalho, os milagres e a magia acontecem.

Esse *espaço neutro* era o local para um grupo de artistas transatlânticos criar a cenografia para uma *peça de jornada* – que se move rapidamente por meio do passado, presente e futuro e através de países e continentes. Estávamos trabalhando em um salão grande, quadrado e vazio, discutindo sobre como criar uma forma distinta para cada cena de modo a indicar a mudança de localização. Estávamos observando as formas conflitantes das pinturas construtivistas russas e decidimos traduzir isso no espaço, criando formatos de arenas circulares. Ao julgar cuidadosamente as proporções das duas formas, a ideia do círculo dentro do quadrado criou uma tensão dinâmica, e as linguagens visual e espacial se tornaram parte da estrutura das cenas (Figura 1.2). Esse foi um exemplo sobre como responder à arquitetura exterior e criar um espaço dramático interior entre o posicionamento das figuras e duas pequenas cadeiras, que serviram para indicar todos os recintos e casas requeridos.

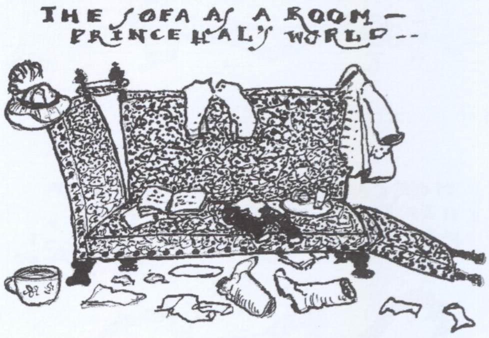
Descrevendo o espaço

O uso de mobiliário ou objetos em um espaço dramático e com atores é parte fundamental da cenografia e é o modo pelo qual o espaço cênico é descrito. O ator constrói sua área por meio da presença no palco. O mobiliário contém e mantém o espaço específico menor dentro de um outro, maior e mais abstrato.



1.2 – Pequenos desenhos para o *workshop* de *Rondó Adafina*, apresentando detalhadamente usos distintos do teatro de arena

Da mesma maneira que, dizem, os navios são paredes de madeira dentro do mar, a mobília (principalmente sofás e camas) absorve um significado metafórico a partir de sua presença e de seu posicionamento no palco. Esses espaços contidos permitem que os atores utilizem a realidade das peças do mobiliário de modo imaginativo. Dessa forma, podem liberar seus espaços ou atrair pessoas para eles, trabalhando em dois pontos simultaneamente. Um sofá se torna um quarto em si quando ocupado pelo adolescente príncipe Hal (Figura 1.3a), mas vira armadilha para capturar uma rival inocente quando usado por Hedda Gabler (Figura 1.3b). Em relação ao sofá como quarto na Figura 1.3a, o ator dá ao espaço um significado que os objetos compartilham, e estes também criam espaços internos em si. Um cenógrafo jamais deve ficar desalentado em relação aos requisitos de mobiliário do autor nas descrições das cenas (sempre jurei que jamais faria peças que exigissem cadeiras, portas e sofás). Em vez disso, ele pode considerar a realidade do mobiliário como uma oportunidade estimulante para criar outro tipo de espaço. Da mesma forma que um espaço arquitetônico é avaliado por sua dinâmica e características, o mesmo ocorre em relação a uma peça de mobília. A escala e a forma assumem significado, de modo que um sofá curvilíneo em um recinto retilíneo austero assume uma importância monumental, expressando silenciosamente sua história para os espectadores. Um sofá composto de espirais e curvas e com cores vibrantes, dentro de um mundo feminino siciliano de sonhos e corações partidos, torna-se a manifestação da mulher em si (Figura 1.3c).



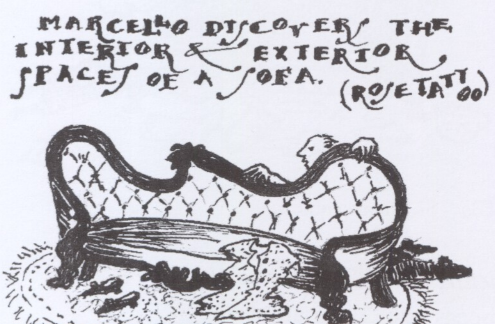
1.3a – Sofá como quarto

Em seu erudito ensaio *Plays and Playwrights, Pictures and Painters in the Theatre*, Edward Gordon Craig analisa as diversas peças que cenografou e observa: "Se eu possuísse um teatro próprio, não expressaria no papel os projetos que tenho em mente, mas os colocaria diretamente no palco". Por mais bem preparado que seja na teoria, o trabalho do diretor e do cenógrafo na maquete é distinto daquele com seres humanos de verdade; em um espaço real, o trabalho preparatório vai para outra esfera. Na realidade, é ali que a lógica e a razão dos intérpretes unem texto e espaço e que o trabalho começa a assumir uma forma real. A posse do espaço vai do diretor, do cenógrafo, do diretor de movimento e do iluminador cênico para os atores que, noite após noite, vão realmente

ocupá-lo e utilizá-lo, tornando-o seu ponto vital. O espaço é elástico, emocional e móvel, constantemente alterado pelos próprios intérpretes.

Há infinitas possibilidades cenográficas em relação a um espaço vazio, seja em um teatro tradicional especialmente construído ou em um edifício restaurado que renasce após uma mudança de uso. Cada espaço arquitetônico faz suas próprias demandas, mas nenhum deles pode alcançar seu pleno potencial sem uma ação em seu interior. Uma produção bem-elaborada, apreciável e muito bem-apresentada pode abrir caminho através do arco do proscênio e ser tão dinâmica e empolgante quanto qualquer produção em um espaço de *site specific*. Por outro lado, apresentar uma peça clássica em um espaço novo, tirando proveito das possibilidades arquitetônicas oferecidas aos atores em vez de preenchê-lo com cenário, pode gerar toda uma nova dimensão na produção, o que, frequentemente, recaptura o interesse dos espectadores. A cenografia é a concretização de uma imagem tridimensional da qual faz parte a arquitetura do espaço. A imagem inclui o posicionamento e o espaçamento referente aos seres humanos e aos objetos, e isso une a verdade das palavras à ressonância de outra história que está por trás do texto. A imagem espacial sobre o palco não é puramente decorativa: é visualmente poderosa e suplementa o mundo da peça que o diretor cria com os atores no espaço. Saber como liberar o espaço demanda um profundo entendimento por parte do cenógrafo das distintas disciplinas da criação teatral, sobretudo direção e representação. Planejar a produção exige uma estratégia – quase uma guerra de guerrilha – na qual texto e espaço precisam ser infiltrados, capturados e questionados, e as consequências devem ser testadas em relação à ética e à estética dos criadores. Na segunda parte de *Henrique IV*, de Shakespeare, lorde Bardolph, em uma conferência de guerra em York, utiliza a analogia entre a construção de uma casa e uma estratégia de guerra:

1.3b – Sofá como armadilha



1.3c – O sofá siciliano

Quando temos a intenção de construir
Examinamos primeiro o terreno, depois dese-
[nhamos a planta;
E quando vemos a forma da casa
Então calculamos o custo da construção –
E se descobrimos que excede nossos recursos,
O que fazemos, então? Refazemos nosso
[projeto?

Nesse caso, cenografia e espaço estão perfeitamente descritos.

1.3d – Sofá como berço

Site specifics

Espaço e som

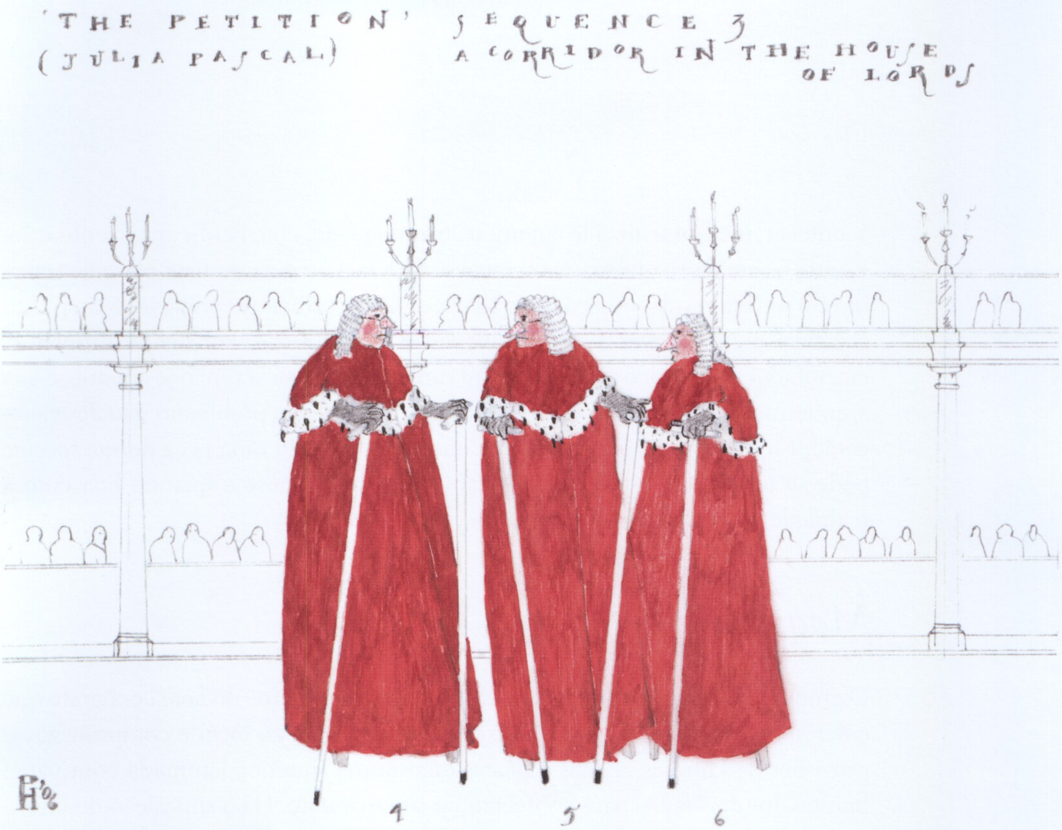
Espaço e som são parceiros. Os cenógrafos precisam adotar o som como elemento visual na avaliação da qualidade de um potencial espaço cênico. Isso não só pela audibilidade, mas pela capacidade de criar uma paisagem sonora, uma informação contextual aos espectadores que não precise ser repetida visualmente. Som e espaço sempre foram sinônimos. Os sinos da igreja ressoam acima de uma cidade ou vilarejo, e o muezim utiliza o espaço vertical, que se estende ao céu, para conclamar os muçulmanos às orações. O som, humano ou planejado, é móvel e se espalha através dos espaços, dirigindo o foco do espectador para o próximo evento da história. Em um *site specific*, com um público móvel, o som pode assumir o lugar das mudanças de cena, movendo-se de modo fluente e elegante e deixando de ser uma trilha sonora ilustrativa para ser parte da própria arquitetura. O relacionamento simbólico entre cenografia e som é uma área estimulante e desafiadora ainda a ser plenamente explorada. Em julho de 2008, o espaço se tornou um participante importante na final do festival de música Sounding Jerusalem. Um concerto de instrumentos de sopro foi realizado sobre o topo dos telhados de quatro edifícios da Cidade Velha. A *Ode à alegria*, de Beethoven, tocada simultaneamente com as chamadas do muezim, criou um espaço dramático unido no ar, discorrendo de forma eloquente sobre boa vontade e paz. Há muitos vínculos entre som e espaço. *Os planetas*, suíte orquestral de Gustav Holst

(1874-1934) composta entre 1914 e 1916[3], continua a inspirar a música eletrônica e acústica contemporânea e bandas de *rock* e *heavy metal* cujos sons viajam pelo espaço. Iánnis Xenákis (1922-2001), compositor grego, era arquiteto e engenheiro civil e tornou-se compositor como parte de sua prática espacial. Xenákis também explorou espaços e escalas celestiais em *Pléiades*, sua composição para percussão. As batidas e os ritmos pulsam e animam o normalmente sóbrio auditório de música, carregando os sons para todas as superfícies e para todos os cantos. Suas obras criaram uma base para os que vieram posteriormente, para seguir e expandir o vínculo entre som, arquitetura e cenografia. As palavras também viajam através do espaço dramático.

Usando o espaço: uma advertência

Para o cenógrafo que explora o uso do espaço visualmente, cabe aqui uma advertência: não se deixe seduzir por um espaço. Procure vê-lo não como ele é, mas como pode ser quando a marca do seu trabalho permeá-lo. Quanto mais encantador ou pitoresco for um espaço à primeira vista, mais dificuldades, restrições e desvantagens aparecerão. Acima de tudo, você deve ser a autoridade do espaço. Não se submeta a ninguém, exceto a normas de saúde e de segurança razoáveis. Evite a todo custo pessoas que tenham interesse pessoal no espaço – historiadores, arqueólogos, guardiões religiosos etc. –, pois, por mais que possam dizer que querem ver o espaço *deles* sendo usado, esses Caríbdis jamais querem ver o espaço *deles* ocupado por qualquer outra pessoa. Posicione-se em cada canto do lugar, considere-o do ponto de vista dos espectadores e pergunte-se se eles realmente serão capazes de ver e ouvir. Independentemente do meio, transfira o que você vê para o papel ou a câmera fotográfica, para que você possa levar isso para casa, reconstruir e, no ato da reconstrução, chegar ao conhecimento e à posse. Observe principalmente as linhas de visão e o que precisa ser feito para deixar os atores visíveis. Se você constatar que os atores terão de andar com pernas de pau para serem vistos, isso provavelmente indica a inadequação daquele local (Figura 1.4). É muito melhor utilizar um espaço neutro ou criar uma obra brilhante em um teatro convencional e bem equipado do que se apaixonar pelo encanto de um espaço cheio de restrições.

3 Apresentada pela primeira vez no Queen's Hall, em Londres, em setembro de 1918.



1.4 – Desenho de *The Petition* (Julia Pascal), para Bevis Marks, Londres, 2006

Reciclando um espaço

Um *site specific* não significa que tudo tenha de ser realizado em um armazém do século XIX ou em uma fábrica abandonada; significa criar algo especificamente para aquele espaço – que pode bem ser um teatro propriamente dito. Há muito a se recomendar no uso ou reúso de um espaço teatral. É provável que tenha equipamentos básicos e serviços necessários para o público, que está familiarizado com o caminho para se chegar ali. Em geral, há eletricidade e alguma tecnologia (mesmo inadequada). Os teatros estão repletos de espaços desprezados e esquecidos em si mesmos e, se começarmos a considerá-los um *site specific* como qualquer outro, a imaginação poderá muitas vezes enxergar maneiras muito simples de transformar algo bem conhecido em algo novo e provocante. O imperativo é achar o tipo certo de espaço para o trabalho planejado. É inútil realizar uma produção de *site specific*, por exemplo, em uma fábrica antiga em que uma das extremidades do edifício não existe mais ou em um palco com proscênio prolongado ou em um palco italiano montado provisoriamente. Se a produção for

acontecer, melhor realizá-la em um teatro adequado, com banheiros e ventilação. Escute o som da voz humana no espaço. Se a fala ou o canto fizer parte do trabalho e o espaço ressoar ou ecoar, serão necessárias cortinas pretas pesadas ou placas acústicas para absorver o som; assim, reveja sua posição. Por mais estimulante, encantador, nostálgico e atraente que um espaço possa ser, não será bom se sua arquitetura trabalhar contra a produção planejada: esses problemas não desaparecerão. Fique seguro e seja ousado. Considere o quanto uma peça de *site specific* pode se tornar não específica. O teatro ilusionista, mesmo quando lida com a realidade do palco, procura criar especificidade.

Maquetes

O croqui do plano cênico é considerado o primeiro marco do *bom* cenógrafo que coletou os dados disponíveis, realizou diversas visitas ao local e comprou novas provisões de lâminas afiadas e placas de espuma sintética laminada com papel branco dos dois lados para confeccionar sua maquete. Há a suposição de que, a partir desse objeto asséptico, desprovido de cor, textura, sujeira ou sentimento, a produção possa ser orçada e acordada. A arquitetura e a cenografia diferem. Em geral, as maquetes dos arquitetos são elegantes, precisas e limpas e apresentam um espaço inexistente, um espaço esperando para ser reconstruído. A maquete de um cenógrafo deve reproduzir uma realidade existente, que é, frequentemente, um espaço bastante usado, sujo e sombrio, com tubos e climatizadores localizados inconvenientemente no meio das paredes, sinais de saída iluminados em cantos escuros e paredes que se parecem com colchas de retalhos de tijolos e gesso deteriorados. Todos os obstáculos e dificuldades que o cenógrafo, o diretor e os atores encontrarão, incluindo cores e texturas que dão ao espaço sua característica individual, precisam ser indicados. Inicialmente, pode ser útil fazer uma maquete transportável, forte e leve, em escala muito pequena, de 1:100, com a cor e a textura dos tijolos ou a composição das paredes e do piso, bem como com qualquer outra coisa que possa ajudar. Sendo pequena e facilmente transportável, a maquete é uma maneira prática de demonstrar os possíveis usos do espaço para os outros e de discutir e solucionar os problemas antes de converter a escala pequena em um tamanho convencional de 1:25, projeto a partir do qual os criadores irão trabalhar. Além disso, tenha cuidado! Essas maquetes em escala pequena são muito sedutoras, portanto, não confie que mesmo os colaboradores mais familiarizados sejam realmente capazes de ler a realidade em uma escala

tão diminuta e precisa. Essa escolha é um começo, não um fim em si mesmo. Essa pequena maquete provavelmente será mais útil se puder acabar como um simples brinquedo de executivo sobre a mesa do patrocinador.

O efeito do espaço

Parte do processo cenográfico de conquistar um espaço consiste em investigar o motivo pelo qual alguns deles instigam e elevam as expectativas enquanto outros não o fazem. Uma explicação para esse mistério é que os espaços cênicos são abrigos temporários. A marca é feita pelos criadores teatrais que, às vezes, descrevem-se como *ratos de esgoto*[4]. Frequentemente, eles perambulam pelos espaços teatrais do mundo com as ferramentas de seu ofício e, em seguida, as embalam de novo e seguem viagem. Quando havia um sistema de financiamento seguro, que permitia que companhias permanentes evoluíssem e desenvolvessem suas assinaturas individuais, os teatros podiam ser identificados com um *estilo da casa*. Atualmente e de modo geral, a autoria jaz em companhias individuais, muitas vezes em diversas coproduções que dependem da capacidade de apresentar trabalhos em espaços com características muito distintas. Isso significa que, mesmo ao trabalhar fora de um edifício teatral convencional, o cenógrafo deve juntar uma série de ingredientes de primeira classe que podem ser utilizados de maneira flexível e independente da situação, como se ele fosse um cozinheiro. Isso significa trabalhar de dentro para fora da produção, entendendo realmente o texto, a partitura ou o libreto e os requisitos dos atores, dos músicos e o relacionamento com os espectadores para que estes possam se ligar emocionalmente ao espaço. A disposição dos espectadores dentro do espaço faz parte da responsabilidade cenográfica, mesmo após prévia consulta a arquitetos teatrais, especialistas em acústica ou a outros profissionais. Esse não é um item distinto e não pode ser delegado.

Prestando assistência à performance

O principal em relação à vitalização de qualquer espaço envolve ver, prestar atenção, escutar e aprender aquilo que o local pode proporcionar ao trabalho,

---

4 La Fura dels Baus, grupo teatral catalão radical cuja tradução do nome significa "ratos de esgoto".

respondendo àquele espaço e analisando o que ele pode oferecer e que jamais poderia ter sido previsto. Uma diferença importante ao se trabalhar em um espaço de *site specific* é que o espectador e o ator estão unidos em um recinto ou câmara. É muito diferente do teatro convencional, onde a plateia pode ser embalada até um estado de semissono, esperando até ficar interessada e ser ativada pelo brilho da representação ou da produção. *Divirta-me! Teste-me! Deixe-me interessado! Não basta o meu esforço de ter vindo até aqui, estacionado o carro, deixado minha aparência respeitável, comprado um programa de preço exagerado para ler nos momentos enfadonhos – também tenho de escutar?* É muito mais difícil para o espectador se manter discreto quando o espaço é compartilhado, mesmo se o dos intérpretes é iluminado de modo mais claro e o dos espectadores fica à sombra. Nesse espaço compartilhado, o espectador é solicitado a *assistir* – estar presente e estar pronto para receber –, tendo menos possibilidades de ser um observador passivo. Toda *performance* é específica em relação ao local em que é criada: um teatro, uma fortaleza, uma tenda ou a Lua. Todo trabalho deve examinar como utilizar o espaço para contar sua história visual e dramaticamente. Um espaço, porém, está morto enquanto as pessoas não o trazem à vida, independentemente de quão brilhante seja o arquiteto. As pessoas se comportam de maneiras imprevisíveis, a menos que sejam controladas pela estrutura arquitetônica, como nos teatros convencionais ou nas casas de ópera. Em um ambiente livre, seja do lado de fora ou do lado de dentro, o intérprete precisa se apoderar do espaço dramático e conduzir o espectador ATRAVÉS do espaço. O espaço não é um conceito abstrato. É um volume tridimensional real a ser moldado e esculpido de acordo com a inspiração pessoal e a necessidade coletiva. O intérprete desenvolve habilidades para utilizá-lo a fim de obter o melhor efeito possível não só pelo movimento físico, mas também pelo exame e a exploração do foco poderoso entre intérprete e espectador. O trabalho interdisciplinar praticamente exige que o criador visual entenda os desafios enfrentados por um intérprete que conta uma história. Dessa maneira, cruzamos alguns dos diversos limites artificiais dessa profissão que estão em intenso questionamento.

A história de um espaço

A arquitetura e o espaço cênicos são sempre definidos em um contexto. Para entender isso, é importante pesquisar e entender a história do espaço. Que segredos contam essas paredes? As pedras falam, e os espaços conservam memórias. Dessa

maneira, a dramaturgia do espaço é criada. *Please Take a Seat!* (Por favor, leve seu assento!) é um pequeno estudo de caso a respeito da interação do espectador casual com o espaço arquitetônico (exterior) e o espaço dramático (interior). *Please Take a Seat!* foi uma peça memorialística criada para o Simpósio Internacional sobre Arquitetura e Espaço de *Performance*, organizado pelo curso interdisciplinar de mestrado Scenski Dizajn da Universidade de Artes de Belgrado, em setembro de 2005, e pelo 39° Festival Internacional de Teatro de Belgrado (Bitef). Fui convidada a fazer o discurso de abertura desse simpósio e, na ocasião, perguntei se, em vez de só falar a respeito, eu poderia criar uma *performance* que demonstrasse o uso do espaço. Tinha pensado em apresentar outra peça teatral em uma pequena região do centro de Belgrado conhecida como Dorćol. Esse negligenciado bairro é limitado a leste pelo rio Danúbio e fica sob a antiga fortaleza turca Kalemegdan, situada no topo de um monte. Dorćol é dividida ao meio por uma avenida e pela linha de bonde Cara Dusana, que deixa as pequenas lojas e os negócios muito sujos e empoeirados, o que se soma à atmosfera de parte esquecida da cidade. Um prédio de banhos turcos abandonado abriga uma exposição dos sofisticados móveis de escritório Vitra. Não obstante, há indícios de que os especuladores imobiliários estão chegando – o estilo global da moradia em *lofts* está ficando visível –, pois esses imóveis antigos estão a uma pequena distância a pé da Knez Mihailova, principal área de compras de rua da cidade, do Kalemegdan Zoo e da ribeira, onde convergem os dois rios, o Sava e o Duna (Danúbio). No entanto, Dorćol ainda guarda a marca de seu passado, e os próprios nomes das ruas revelam isso: Saloniki, Braće Baruh e a muito famosa Jevrejska – rua dos Judeus –, atualmente rua de um ponto de táxi e do Centro Cultural Rex. Eu tinha conhecido o Rex dois anos antes, ao apresentar minha peça *Scenomanifesto!*. Caminhei pela Jevrejska e cheguei a um edifício de estilo eclético, ligeiramente turco ou talvez oriental. Uma lateral do edifício parecia levar a apartamentos praticamente abandonados, e a entrada principal dava para um saguão e uma nova sala de computadores, financiada por George Soros, a Cyber Rex. Portas de vaivém conduziam à parte principal, que foi usada sobretudo como cinema depois de sua prévia encarnação como sede da rádio livre B92. Estava completamente despreparada para o que vi através das portas: quase uma miniatura do Teatro alla Scala, em Milão. Havia o pequeno palco em uma extremidade de um grande salão retangular e um balcão em curva na outra extremidade, apoiado por pilares elegantes: todos pintados de bege e branco. Ao redor do salão, vi colunas coríntias niveladas com acantos brancos portando, no alto, estrelas de Davi. Em uma parede, janelas fechadas com venezianas davam para um

1.5 – A caracterização de uma das cadeiras a ficarem no Cyber Rex

pátio cheio de roupas lavadas, carros velhos, móveis descartados e algumas árvores raquíticas. Perguntei ao chefe dos técnicos onde estávamos e o que era aquele edifício. Ele me levou então para o lado de fora e apontou para uma plaqueta gravada em sérvio e hebraico, quase ilegível por causa da imundície acumulada e da sujeira de *los abajos*, ou seja, das profundezas de Belgrado. A plaqueta mostrava que o edifício foi construído em 1928 como local para celebrações da comunidade local, casamentos, aniversários e os elegantes bailes temáticos, que eram uma atração popular para muitos durante a pré-guerra no Leste Europeu. Suas paredes contavam sua história. Naquele momento, havia a possibilidade de utilizar o espaço pela segunda vez. Decidi ver como podia pôr em prática o princípio de que "o espaço não é simplesmente uma lugar para onde você vai, mas um lugar em que você passa por uma experiência". Tinha a vantagem de ser a principal criadora do projeto, ser capaz de escolher e constituir a equipe de colaboradores e, acima de tudo, ser capaz de achar um equivalente dramatúrgico para o espaço arquitetônico. Levando em conta o contexto geográfico do Rex – e seu futuro bastante incerto na região central de Belgrado, pronta para os especuladores imobiliários avançarem –, propus criar uma peça memorialística, com base nos fantasmas dos personagens de Dorćol (dos quais poucas pessoas conseguiam se lembrar). Por meio da Universidade de Artes de Belgrado, constituiu-se um grupo interdisciplinar, incluindo atores, um dramaturgo/escritor, artistas visuais, um artista de som/luz e aderecistas. Cada membro foi solicitado a pesquisar sobre a história de vida de uma pessoa que viveu em Dorćol no período entre a virada do século XIX e os anos 1940,

sobretudo quando o Rex ainda era um centro cultural e um salão de bailes. Tínhamos então o dia de contar essas histórias, momento em que líamos, em voz alta, curtos monólogos que tínhamos escrito como se fôssemos aqueles personagens. No fim daquele dia, *escolhíamos* seis histórias de personagens distintos para desenvolver um único tema coerente. Era um pouco como ter algumas maravilhosas lãs de cores vistosas para tricotar, mas sem saber exatamente qual seria o padrão da peça de roupa. Considerando o espaço do Rex, vi que existiam cerca de duzentas cadeiras dobráveis, empilhadas junto às paredes, sob o palco ou nos cantos afastados. Claro que cadeiras são sempre necessárias de acordo com os distintos usos do espaço. Assim, as cadeiras móveis faziam parte da atmosfera, e foram o gatilho para a criação de uma plasticidade espacial real. Decidimos que cada personagem escolhido deveria criar uma *cadeira*, que seria, de fato, um pequeno palco de onde sua história seria contada. Aquele objeto refletiria o mundo do personagem. Por exemplo, Rena (a ex-bailarina que virou vendedora da loja de chapéus) teria uma cadeira dourada, com uma árvore do tipo vitrine brotando do assento sobre o qual ficaria seu incomum *chapeau*. Criamos o poeta errante, a avó turca, a noiva fantasma que se afogou no Danúbio no dia do casamento para evitar um matrimônio arranjado, o famoso *souffleur* – o ponto teatral, cuja vida se passou sob o palco e nunca foi visto (embora todos os atores dependessem dele) – e, finalmente, a garota da nova geração, ansiosa e otimista, preparando-se para ir ao seu primeiro baile. As seis cadeiras-palco foram posicionadas em lugares distintos sobre o chão do Rex e cuidadosamente iluminadas. Elas estavam no saguão, exatamente na entrada do prédio, criando um salão de palestras. Para sua surpresa, os espectadores, chegando da rua, entravam e se deparavam com aquele salão repleto de trabalhos do simpósio sobre os assentos e viam um *flipchart* com desenhos dos espaços do Rex. Definitivamente, NÃO era o que eles esperavam. Um professor acadêmico aparecia com um ponteiro *laser* feito de um galho fino de árvore encontrado na calçada com uma pena cor de laranja na extremidade. O professor era muito severo, explicava que o *flipchart* era uma apresentação em PowerPoint e que o galho era um ponteiro *laser*; e prosseguia, dando uma aula acadêmica árida sobre arquitetura e espaço cênico. De repente, o telefone do professor toca, apesar do fato de todos terem sido ordenados a desligar seus celulares. Parecia ser a ligação de um famoso *expert* em arquitetura da Grã-Bretanha, e a conversa termina com o professor concordando que espaço não é algo que possa ser simplesmente falado a respeito, mas algo que tem de ser experimentado. Subitamente, as portas do auditório do Rex se abrem, e, na penumbra, podem ser vistas as cadeiras-palco iluminadas com os personagens imóveis. Escuta-se o som

fraco da orquestra do salão de bailes. O professor ordena "Por favor, levem seus assentos!", e os espectadores, obedientemente, pegam as cadeiras dobráveis e entram no auditório. Não há restrição em relação ao local onde o público colocaria suas cadeiras para se sentar, e os atores sabiam que, a cada apresentação, teriam de reagir a um padrão distinto de configuração da plateia. No entanto, os espectadores procuram inicialmente perceber onde é *a frente* e se arranjam para ficar diante de um dos personagens. Constatou-se quase a mesma configuração para cada *performance*. O primeiro personagem começa a contar sua história, seguido pelo segundo, terceiro etc., até que todas as *histórias* tenham sido contadas. Os espectadores descobrem que mover suas cadeiras é a coisa mais fácil do mundo; assim, às vezes, eles estão na *frente*, bem perto de um dos personagens, e, outras vezes, estão a uma distância maior; eles gostam de ser levados ao redor do espaço em um relacionamento direto, individualizado. Descrevo isso como espaço linear. No entanto, a *performance* está prestes a mudar no espaço dimensional. De repente, os personagens começam a se conectar vocalmente uns com os outros, lançando falas através do vazio central, bem acima das cabeças dos espectadores. Uma nova história emerge. Uma celebração está em preparação e todos os personagens aprontam-se para o evento à sua própria maneira. Mesmo o fantasma da noiva aparecerá das profundezas do Danúbio para encontrar seu amante poeta. Os personagens descem de suas cadeiras-palco. O som fraco da orquestra do salão de bailes fica mais alto. O baile começa. Os personagens dançam com os espectadores e estes, sem pensar, dançam uns com os outros. Os personagens levam os dançarinos para o palco, onde uma mesa está posta com comidas simples. Quando o elenco tem todos os espectadores sobre o palco, as luzes se escurecem, e as do auditório se acendem e os atores pegam suas tigelas. O arranjo convencional do palco foi completamente invertido. A luz volta-se sobre o palco apinhado e os espectadores descobrem uma exposição simples de desenhos realizados durante a criação de *Please Take a Seat!*. A interação dos espectadores com o processo é infinitamente prazerosa. Oferece às pessoas algo sobre o que falar a respeito, e as insere em um mundo que, de fato, elas ajudaram a criar. Inesperadamente, *Please Take a Seat!* utiliza o renovado interesse em rastrear nossas raízes e mostra como todos nós estamos interligados. Também explora o relacionamento do ator com um espaço livre, e sua reação ao espaço criado pelos espectadores com a colocação das cadeiras. *As cadeiras-palco* eram ajuntamentos de objetos e refugos encontrados que, em si, carregavam ressonâncias e memórias de coisas do passado, dando aos espectadores chaves para suas parciais lembranças (Figura 1.5).

Espaço encontrado

Em 2005, em Salônica, na Grécia, comecei os preparativos como diretora para a estreia grega de *The Greek Passion*, de Bohuslav Martinů, ópera-drama de grande escala baseada no livro O *Cristo recrucificado*, de Níkos Kazantzákis. Tanto Martinů como Kazantzákis estavam vivendo no exílio, em Antibes, em 1957, quando começaram a desenvolver essa parábola a respeito da história da Páscoa. Ela tem uma trama dupla: a vida em um vilarejo cristão, que se acomodou confortavelmente ao domínio do governador turco em exercício, e a súbita revolta provocada pela chegada de um grupo de irmãos cristãos liderados por seu padre e cujo vilarejo foi incendiado pelos turcos. Os refugiados imploram por ajuda, pois estão famintos e seus filhos, morrendo. O padre de Lycovrissi não deixa que seu vilarejo seja perturbado pelo súbito afluxo de pessoas de fora e as impede de ficar. O conceito de caridade cristã é questionado pela ópera e pelos espectadores. O espaço designado para a apresentação foi o Teatro Nacional do Norte da Grécia, uma sala bem-equipada e confortável, com auditório envolvente e palco grande com proscênio em forma de envelope.

Acomodei-me em um assento e contemplei as necessidades da ópera: uma montanha, um vilarejo pedregoso, uma estrada e a ideia de diversas pequenas cenas brechtianas com apenas duas pessoas no palco e o espaço entre elas refletindo suas diferenças. Senti-me infeliz com a ideia de talvez ter de reproduzir uma montanha de madeira compensada e um vilarejo pedregoso de blocos de isopor. Parecia tudo errado. Hesitante, perguntei se não seria possível procurar um espaço alternativo; algum lugar que pudesse conter todos os espaços necessários sem uma construção cênica grande e onerosa. A ópera em si, com seus quinze cantores principais, um coro imenso, orquestra e figurinos, é um grande empreendimento financeiro. No dia seguinte, saímos para procurar possíveis locais, mas sem muito sucesso, pois muitos elementos tinham de ser aprovados antes de descartar o espaço do teatro. Finalmente, no final de um dia longo e cansativo, atravessamos as antigas portas da Eptapirgio, cidadela bizantina do século XI, com vista para toda a cidade e o oceano. Até 1986, essa cidadela fora a prisão da cidade e, recentemente, foi declarada patrimônio mundial da humanidade pela Unesco. Aquele era um local que poderia representar a ópera sem de fato reproduzi-la, e que refletiria a realidade dos personagens e da obra de Níkos Kazantzákis. Era um lugar acidentado, desolado e abandonado, mas os muros internos saindo da torre central apresentavam todas as possibilidades

que precisávamos. Independentemente das conotações históricas e políticas, a geometria do espaço tinha todas as condições prévias para a encenação daquela ópera polêmica. O espaço equivalia a um triângulo equilátero tridimensional em sua base. Dois lados do triângulo eram muros altos que se encontravam no centro e, em seguida, encaravam-se como dois braços estendidos. Todas as dimensões eram praticamente acessíveis aos intérpretes.

Avaliamos que a adição de uma modesta escada e de duas pequenas paredes à arquitetura existente permitiria a entrada dos intérpretes em cena. Seriam construídas de forma tridimensional, para combinar com a pedra bizantina reciclada com cola e os muros revestidos de mármore. Percebi que, se posicionássemos uma cena em um ângulo de 90 graus em relação aos muros, a ação se projetaria em uma diagonal poderosa, impelindo o intérprete a uma posição dinâmica em relação aos espectadores, que poderiam se sentar em um auditório do tipo estádio (Figura 1.6), construído sobre os muros antigos do pátio, mas sem tocá-los. O plano arquitetônico de iluminação – não teatral – concebido pelo artista holandês Henk van der Geest, envolvido no projeto desde o início, refletiu perfeitamente a fluência musical, isolando, mediante luzes controladas, algumas seções do edifício e levando a atenção dos espectadores para um dos lados, enquanto alguma outra coisa, no outro lado, estava sendo preparada para o próximo momento da história.

A flexibilidade é fundamental para a criação de uma obra no espaço encontrado. Nada é uma certeza; tudo tem de ser inventado. Embora o espaço cênico possa ser um lugar real, não é mais real como ambiente cênico do que o tule tradicional ou a casa teatral de madeira compensada. Os antigos muros bizantinos de pedra NÃO são uma montanha nem são as ex-celas de uma prisão, com suas portas e a pintura azul descascada; eles são um vilarejo. No entanto, de certo modo, a autenticidade do mundo que os intérpretes criaram sem realmente ter de ver uma representação dele é verossímil. Acreditamos porque suas ações nos dizem que é assim. Quando o padre corpulento, vestido com resplendor, emergia grandiosamente de uma passagem escura iluminada com velas, sabíamos que uma igreja dourada devia estar no interior. Quando o dono do café emergia piscando os olhos ante à luz do dia e carregando uma bandeja com pão e azeitonas, os espectadores imediatamente imaginavam o mundo masculino, escuro e esfumaçado de seu café, um mundo onde todos os homens do vilarejo se reuniam.

Era certo resistir à escolha fácil de montar essa ópera no conforto técnico e material do Teatro Nacional, como fora sugerido inicialmente. Ao considerar como se criar um contexto para essa ópera, que refletiria a realidade dos personagens de Níkos Kazantzákis – bem conhecidos dos espectadores devido ao livro, ao filme e a uma série televisiva –, a escolha era realizar uma reprodução cênica artificial das construções de pedra e de uma montanha ou achar um local que pudesse representar a realidade sem realmente reproduzi-la. Os espectadores não tinham ideia de que as poucas interferências não faziam parte da estrutura permanente, e se admiraram diante de como o local funcionou perfeitamente para a ópera. É salutar se lembrar de ser flexível na abordagem, pois a única coisa que importa é criar uma obra que seja inesquecível para os espectadores, que torne a jornada deles compensadora. Além disso, aquela fortaleza antiga possui diversos usos; isso continuará depois de nossa partida. Somos apenas transformadores temporários do espaço, pois a fluência de sua arquitetura permite funções distintas para seguir sua forma, e é esse seu poder de sedução. É uma concha, uma carapaça, uma arena de luta romana.

1.6 – O espaço cênico de *The Greek Passion*

Pragmática

Depois de criar uma ópera de grande escala ao ar livre, na Grécia, fui convidada a apresentar uma proposta para um festival concebido para marcar o 50º aniversário da morte de Bohuslav Martinů. Procurei uma peça de pequena

escala, uma ópera de câmara cômica, que poderia ser montada em uma sala ou um recinto com capacidade para cerca de duzentos espectadores. Descobri a ópera televisionada *O casamento*, composta quando Martinů estava no exílio, em Nova York, em 1953, baseada na peça homônima de Nikolai Gógol (1809-1852). Parecia que, da forma como Martinů a tinha composto, a obra jamais havia sido encenada teatralmente em inglês. Ela parecia a escolha perfeita, sobretudo quando percebi que poderia ser facilmente atualizada sem perder o realismo gogoliano que revolucionou o teatro russo. Um dos desafios do projeto era encontrar uma sala em que dezessete músicos de uma pequena orquestra e o maestro pudessem ser parte da ação e não ficar escondidos em um fosso de orquestra. Comecei a procurar um espaço que apresentasse possibilidades, e me apaixonei de imediato por um maravilhoso salão na parte superior de um antigo prédio escolar, em um ex-distrito industrial de Pittsburgh, nos Estados Unidos. Tinha janelas ao longo do comprimento de cada parede e, no centro da parede posterior, uma grande arcada dava acesso a dois recintos menores em cada lado de um pequeno corredor. À primeira vista, era perfeito. Então, comecei a perceber que, para a peça que planejava criar, a simetria total do espaço imporia a forma da encenação. Além disso, descobri que as altas paredes paralelas vazias criavam um enorme eco, e que as linhas regulares das janelas, percorrendo o comprimento do espaço, precisariam ser escurecidas. Assim, apesar de ser sedutor e atraente, tive de reconhecer que, em vez de gastar tempo e dinheiro ocultando o que havia ali, talvez fosse melhor achar um lugar *menos atraente* e que servisse mais adequadamente ao propósito. Então foi proposto o antigo edifício de uma fábrica, em processo de conversão para espaço cênico. O local tinha a forma de um retângulo alongado, sendo que as paredes laterais possuíam comprimento três vezes maior que o das paredes das extremidades. O espaço logo sugeriu que a ação, situada em duas casas diferentes de Nova York, poderia ser posicionada em torno do perímetro do local. Dessa maneira, não haveria mudanças de cena, mas os espectadores teriam de ter condições de olhar primeiro para uma direção, durante um curto primeiro ato, e, depois, para a direção oposta, para os segundo e terceiro atos. Imaginei o maestro como o regente, ou seja, o mestre dos eventos, que controlaria tanto os intérpretes como os espectadores, e se tornaria um personagem da ópera. Os requisitos musicais impõem que os cantores e os músicos sempre tenham de ser capazes de vê-lo, mas, ao mesmo tempo, nesse espaço compartilhado, a acústica para os espectadores teria de ser tolerável, mesmo quando muito próximos da orquestra. A princípio, esses dois imperativos pareciam ser totalmente contraditórios, mas era desafiador achar uma solução elegante e matemática. Uma sala

vazia – e nada teatral – estava esperando para ser animada por um grupo de criadores teatrais. Uma série de *locais de vinhetas*, em torno do perímetro do espaço cênico, poderia espelhar visualmente o mundo louco e estranho de Nikolai Gógol. A primeira tarefa envolveu a elaboração de um conjunto de nove figuras em escalas tridimensionais que não tombassem e a orquestra, com 17 figuras com os maiores instrumentos, de modo que o espaço real que esses elementos indispensáveis ocupariam pudesse ser visto. O piso e as paredes da maquete eram de placas de espuma preta, sendo os quadrados métricos marcados na superfície com uma lâmina de bisturi. Todas as obstruções – saídas de incêndio, entrada do público, galeria de iluminação, pilares – foram adicionadas e, aos poucos, o espaço utilizável foi definido. Era menos espaço do que o previsto e, certamente, foi um desafio acomodar duzentos espectadores, incluindo acesso para cadeiras de rodas. Não havia outra solução, exceto escutar incessantemente a música de Martinů enquanto executávamos, em escala, o mobiliário necessário para cada local. Não houve nenhuma decoração, nenhuma ideia extravagante, apenas escolhas precisas de tamanho e qualidade dos objetos selecionados. O local começava, cada vez mais, a se assemelhar a um salão mozartiano, até que o problema ficou evidente. Um ou outro elemento tinha de ser erguido. Os intérpretes deviam atuar em um perímetro erguido ou os espectadores teriam de se sentar sobre uma arquibancada, a fim de que as linhas de visão funcionassem. A liberdade dos intérpretes de utilizar o espaço tinha prioridade, e a plateia então foi erguida, ainda que provida de um sistema móvel de assentos. A produção é planejada para ser apresentada em espaços distintos, embora preservando o equilíbrio delicado entre orquestra, intérprete e espectador.

Habitando o espaço

O Teatr Współczesny, em Breslávia, na Polônia, impôs um desafio bastante diferente. Situado em uma antiga cidade na fronteira entre a Polônia e a Alemanha, o teatro, por meio de sua excelente diretora Krystyna Meissner, tinha uma reputação de inovação e experimentação em virtude tanto da escolha do repertório como das encenações. A *salle* principal é um auditório alongado com um palco no nível do chão, na extremidade do espaço. Duas entradas em cada lado do conjunto de assentos, no centro do espaço, são compartilhadas pelos atores e pelos espectadores, com entradas adicionais para atores no fundo da área cênica. Helena Kaut-Howson, diretora teatral anglo-polonesa, propusera a montagem da

1.7 – Desenhos para *Victory*, de Howard Barker

peça *Victory*, de Howard Barker, poeta, dramaturgo e pintor britânico, para a qual eu seria a cenógrafa. A peça começa com uma curta cena de violência em um campo de urtigas e cardos com espinhos. Um oficial do exército ordena que os soldados escavem o solo implacável em busca de um corpo. Que imagem! Que linguagem descreveria a ação, e como eles poderiam fingir que estavam escavando? Decidimos que a peça tinha de ser interpretada com verdade e realidade – e não com naturalismo cênico –, e que todos os espectadores deviam ficar o mais próximo possível da ação, "como pessoas que testemunham um acidente de trânsito"[5]. A única solução seria considerar todo o recinto como espaço de trabalho e deslocar o palco para o centro, movendo a plateia para um novo conjunto de assentos na antiga área cênica, criando, assim, um pequeno palco transversal (plateia em dois lados em relação ao palco), onde construímos um buraco fundo e o enchemos com terra (Figura 1.7). As paredes do teatro, incluindo as entradas normais dos espectadores, foram texturizadas e areadas, como paredes abstratas em desintegração, ou seja, era uma metáfora das monarquias inglesa e polonesa; e um chuveiro em forma de barra foi instalado acima, primeiro, para dar oportunidade ao mau tempo e aos relâmpagos e, depois, para impedir a subida de poeira, o que afetaria as vozes dos intérpretes. Nesse momento, eu peguei minha familiariedade com aquele espaço e fiz uma maquete em escala. Nosso teste foi

5 Comentário feito pela diretora Helena Kaut-Howson durante o processo de trabalho.

então ler cada cena cuidadosamente, inserir as primeiras imagens que eu fizera a partir do texto e adicionar apenas o que era mais necessário para esclarecer a cena. Por meio desse processo, o texto e a visão se tornaram únicos, e os atores puderam assumir e habitar o espaço com ousadia e perigo.

Criando o espaço

Simples nem sempre significa pequeno, e o espaço nem sempre é sólido e tangível. Às vezes, o espaço precisa ser inventado a fim de contar a história, sintetizando a cenografia e a direção em uma criação original. Rudyard Kipling (1865-1936), poeta e escritor do século XIX, ficou tão comovido com sua visita à minúscula capela de Saint Wilfred, do século XI, que escreveu o poema "Eddi of Manhood End", contando como o padre Eddi veio ensinar os bárbaros anglo-saxões de Sussex a pescar e a receber o cristianismo. Isso se tornou o tema para um novo projeto, planejado para seguir os princípios olímpicos, utilizando música e canto, a fim de contar às pessoas uma história sobre onde elas viviam. Procurei muitos lugares, mas nenhum pareceu adequado. Em um belo dia ensolarado, sentei-me em um cemitério e desenhei a capela. Percebi, conforme meu pincel desenhava a forma, que a capela era muito parecida com uma tenda, e que estas possuem associações antigas envolvendo canções e música. "Quão belas são as suas tendas, ó Jacó, e as suas moradas, ó Israel!" (*Velho Testamento*, Números, 24:5). Um evento em uma tenda! Nenhuma necessidade de achar um espaço, simplesmente achar o lugar e conseguir satisfazer as normas (Figura 1.8). Naturalmente, os espaços devem ser econômicos e seguros para o público: devem ter acesso, segurança, geradores, banheiros e tudo aquilo que é exigido para se obter alvará de funcionamento. Os circos fazem isso o tempo todo, assim como os concertos de *rock*, os casamentos e os eventos corporativos. E assim começa a grande aventura. Não um trabalho em um *site specific*, mas a criação de um espaço específico para um evento em um local que será jubiloso e musical e deixará um legado na memória coletiva.

1.8 – *Eddi of Manhood End*: plano geral esquemático e descritivo do evento em uma tenda

TEXTO 2

A história oculta

A linguagem é fundamental para o teatro, e meu compromisso sempre foi o de usar a cenografia para realçar e revelar o texto e a história por trás dele. Se a disposição (ou *layout*) do espaço cênico for bela e eloquente, a plateia conseguirá escutar melhor a peça. A apresentação do tema clássico ou moderno, de maneira simples e verdadeira, o deixa vivo e pulsante, dá validade ao espaço cênico e envolve o público. Um espectador deve sair do teatro tocado e impressionado pela qualidade da peça, e não simplesmente se lembrando das atuações individuais, dos efeitos cênicos ou da produção, que são meramente partes do evento total.

Há uma suposição de que a narrativa incorporada nas palavras é limitadora e antiquada, e há um mal-entendido de que peças que utilizam palavras são sinônimos de um teatro que há muito tempo deixou de ser relevante para a vida contemporânea. Esse argumento é falso e supérfluo. Os roteiros de peças, as sinopses, os libretos, as coreografias e os temas visuais criados por artistas físicos e de *performance* têm, igualmente, lugar no palco e se integram cada vez mais. A exploração da força física do ator no espaço pode iluminar o texto, principalmente se os atores se sentem confiantes de serem os principais narradores. As habilidades físicas são tão fundamentais para os atores do teatro baseado em texto como em qualquer outra forma. Os experimentos de Grotowski, Tadeusz Kantor e Jacques Lecoq não negam o texto e a fala; em vez disso, trazem a noção de integração do texto e da visão na utilização do físico do ator.

Trabalhar a partir de um texto existente é meu ponto de partida, minha inspiração para encontrar a solução visual da peça. Considero-me uma detetive visual em busca de indícios que, quando reunidos e em seu devido tempo, darão uma solução surpreendente para todo o mistério de como montar a peça. Na maioria dos casos, o texto realmente oferece todas as informações necessárias, mas é difícil de confiar. É especialmente difícil iniciar o trabalho como se fôssemos uma *página*

em branco, sem deixar que ideias preconcebidas se interponham. A maneira corajosa de se chegar ao texto é sem ter qualquer ideia, permitindo que as palavras cantem e falem por si mesmas em relação à vida. O texto é território inexplorado e que ainda está para ser mapeado. É produtivo lê-lo diversas vezes; cada vez com um objetivo distinto em mente. Em primeiro lugar, ao se isolar todas as referências geográficas e criar um mapa imaginário da paisagem da peça, visualiza-se o mundo que o autor pensou, mesmo se isso não for realmente visto no palco (Figura 2.1). A partir desse mapa, os atores podem imaginar de onde eles vieram e para onde estão indo, com um senso de lógica e propósito. A primeira leitura deve simplesmente apresentar a história e os personagens que a contam. Nessas leituras cuidadosas do texto, clássico ou novo, para teatros com proscênio ou espaços abertos, escuto o som das palavras, a *musicalidade* do texto, o timbre e a textura da fala, tentando decidir sozinha o que torna aquela peça diferente de qualquer outra; por exemplo, a diferença de som entre uma peça de Ibsen e uma de Beckett. Essa percepção do som é muito próxima da percepção da cor; depois, quando se está compondo as imagens, isso levará à escolha de uma escala de cores principal ou secundária que reflita a música das palavras. Também escutarei a urgência das palavras e do material que está sendo dito e identificarei a grande diferença entre textos que são inteiramente ditos pelos atores, em seu mundo criado no palco, e textos que falam diretamente ao público, como se estivessem contando para eles notícias importantes que acabaram de acontecer e devem ser transmitidas.

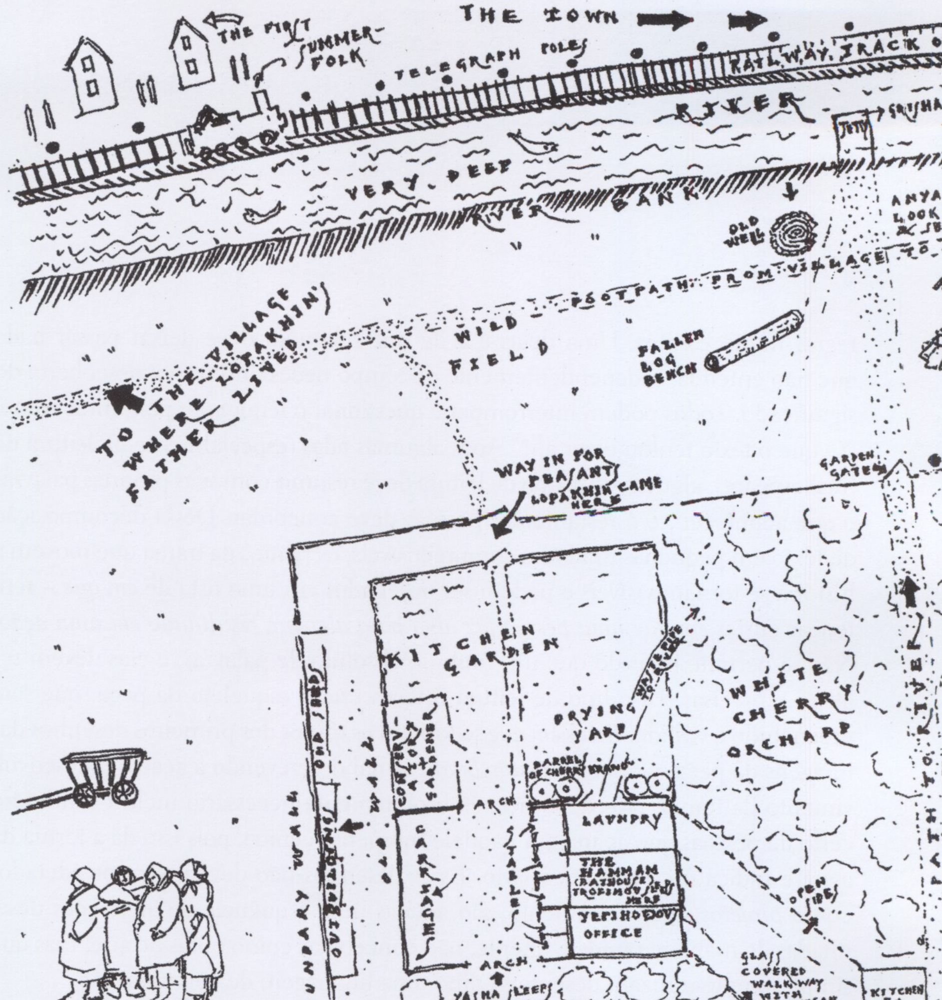
Entendendo a peça

Ler uma peça nunca é fácil. A mente tem o hábito importuno de subitamente pensar a respeito da compra semanal e do que preparar para o jantar. As pessoas não se sentam com frequência para ler uma boa peça, como o fazem com um romance. Alguns cenógrafos dirão que não precisam fazer nada mais do que passar os olhos pelo texto, notando simplesmente a mudança de ambientações de cada cena, e deixando o resto para o diretor esmiuçar. Com o intuito de contribuir para uma produção a partir de uma posição relevante, o cenógrafo precisa estar familiarizado com o texto, como qualquer um dos atores e o diretor: uma estratégia pessoal que o torna senhor do texto e transforma o que, às vezes, seria um exercício desencorajador em uma jornada prazerosa de descoberta, em uma plataforma de lançamento inspiradora para a visão da peça. Acho muito útil ler a peça em voz alta com um grupo de pessoas ou só com o diretor, disputando um jogo com

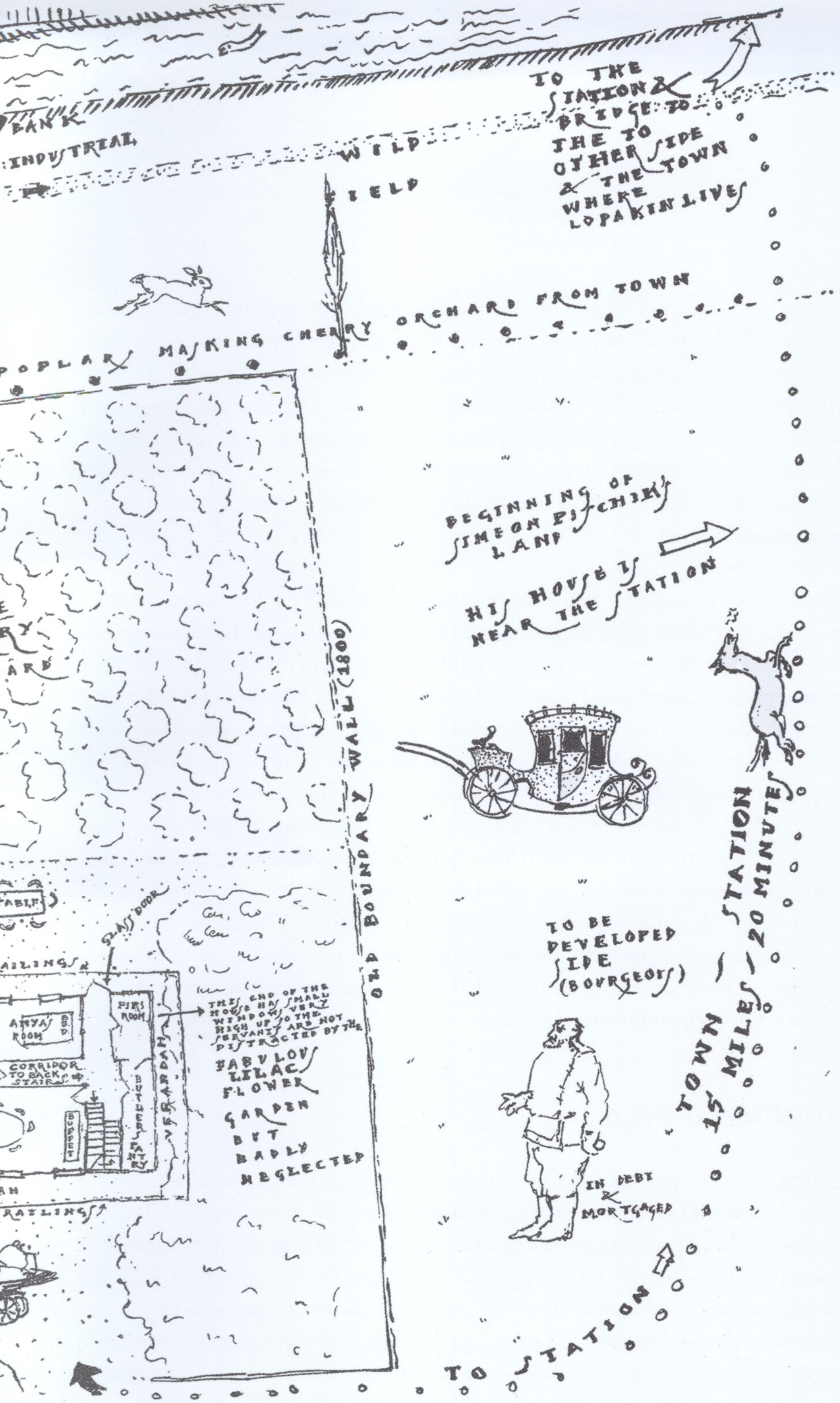
regras muito estritas. Uma delas é a de que ninguém deve deixar passar nada que não entenda, independentemente do tempo necessário para a descoberta do significado. Todos podem interromper e questionar o leitor com perguntas como: "O que o texto tentou dizer ali?" Após algumas falas (especialmente na leitura de Shakespeare), alguém do grupo de leitura deve resumir com suas próprias palavras o que aconteceu, e o restante das pessoas deve concordar. Dessa decomposição do texto em pequenas unidades compreensíveis, os pontos da trama que movem a história se tornam visíveis e podem ser ordenados em uma lista de *em que* – sentenças curtas *em que uma pessoa faz algo para alguém, resultando em uma ação*. Não se permite mais do que um mínimo absoluto de palavras, e elas devem ser ativas e precisas. Esse tipo de leitura intensa cria o esqueleto da peça, que será preenchido e vestido. Esses *em que* se tornam os títulos dos primeiros desenhos das imagens da peça, e criam um *storyboard* visual descrevendo a ação e o desenvolvimento da trama. Nos desenhos, é absolutamente necessário incluir o número certo de pessoas que aparecem naquele momento cênico, pois isso dá a forma da cena e indica o espaço necessário. Esses desenhos não devem ser considerados como *projetos*. Nesse momento, são apenas uma sequência de anotações desenhadas de maneira rápida e fluente, não concebidas como obras de arte, mas que simplesmente utilizam desenhos como uma linguagem de comunicação.

Visualizando o drama

A próxima parte do processo de transformação do texto em um cenário visual é a criação de um quadro sobre a forma geral da peça em uma única folha. Comece com uma coluna do lado esquerdo do papel, registrando os nomes e detalhes breves de todos os personagens, e, em seguida, registre as cenas na parte superior, com informações sucintas: números das páginas, horário do dia, locais etc. Então, crie uma tabela a ser preenchida com informações extras, registrando mobiliário, objetos cênicos ou efeitos especiais. O objetivo é ser capaz de visualizar, a partir desse quadro, a forma completa da peça. Gosto de dar a esses quadros uma aparência tanto decorativa como funcional, e, assim, quando os locais se repetem, como em Shakespeare, uso um código de cores. Então, volto a ler a peça, lenta e cuidadosamente, marcando em um quadro apropriado a primeira aparição de cada personagem na cena, com uma observação a respeito da necessidade ou não de mudança de figurino. O resultado final é uma planilha desenhada a mão. Naturalmente, ela pode ser feita de modo mais rápido em um computador, mas



2.1 – Mapa imaginário com indicações espaciais detalhadas da propriedade a partir do texto de *O jardim das cerejeiras*



BANK
INDUSTRIAL
WILD
FIELD
TO THE STATION & BRIDGE TO THE OTHER SIDE & THE TOWN WHERE LOPAKIN LIVES
POPLAR MASKING CHERRY ORCHARD FROM TOWN
BEGINNING OF SIMEON PISCHIK'S LAND
HIS HOUSE IS NEAR THE STATION
OLD BOUNDARY WALL (1800)
GLASS DOOR
RAILINGS
ANYA'S ROOM
FIRS ROOM
CORRIDOR TO BACK STAIRS
BUFFET
BUTLER'S PANTRY
VERANDAH
THIS END OF THE HOUSE HAS SMALL WINDOWS VERY HIGH UP SO THE SERVANTS ARE NOT DISTRACTED BY THE
FABULOUS LILAC FLOWER GARDEN BUT BADLY NEGLECTED
RAILINGS
TO BE DEVELOPED SIDE (BOURGEOIS)
IN DEBT & MORTGAGED
TOWN STATION
15 MILES – 20 MINUTES
TO STATION

isso é mais do que uma lista eficiente, pois, quando a mão registra o que os olhos veem, o trabalho fica indelevelmente memorizado. Nessa planilha, linha após linha, podemos observar a jornada de cada personagem através das cenas da peça, e, nas colunas, podemos ver quantas pessoas estão em cada uma das cenas, com os requisitos básicos dos elementos cênicos, o mobiliário e os objetos cênicos. Voltando a ler na horizontal, podemos observar onde ocorrem as possibilidades de duplicações, o tempo entre as cenas para os personagens saírem e entrarem e o tempo para realizar as mudanças de figurinos.

Voltando a ler na vertical, podemos observar o tamanho e a forma das cenas, e quais delas precisarão estar preparadas antes do início da peça. Essa tabela também revela onde possíveis interrupções e intervalos podem ser inseridos, como na primeira parte de *Henrique IV*, de Shakespeare. A cena na taberna da "Cabeça do Javali" (ato II, cena 4) é a maior e mais complexa da primeira metade dessa peça, exigindo saídas para outros recintos e locais de esconderijo. Era preciso que ela aparecesse rapidamente após a pequena cena, em Northumberland, com Hotspur e Lady Percy, e seu peso, textura e potencial cômico sugerem imediatamente a colocação de um intervalo logo após essa cena 3. Juntando a quantidade de personagens nas cenas e os requisitos da encenação, é fácil perceber quais são as cenas-chave de uma peça. Nem sempre são a primeira e a última. O quadro revela onde os problemas técnicos estão propensos a ocorrer e, a partir dessa informação, a produção pode ser orçada de modo realista, com base nas demandas do texto e dos requisitos da encenação.

Povoando a peça

Registrar todos os personagens no quadro concede outra oportunidade para o estudo do texto. Da lista de *em que*, os pontos-chave da trama agora podem ser alocados às cenas, prontos para ser desenhados em relação ao espaço cênico. Em primeiro lugar, porém, é preciso que eu conheça os personagens da peça tão intimamente como se fossem meus amigos, pois vou viver com aquelas pessoas por, no mínimo, alguns meses. Sempre que começo um novo trabalho, tenho de comprar um caderno de desenhos ou de anotações novo e especial, que pareça harmonicamente com o projeto. Isso é muito importante. Volto à peça outra vez; agora, seguindo cada personagem através da ação, anotando tudo o que diz de si mesmo, tudo que qualquer outro personagem diz ou menciona a respeito dele.

Estou construindo uma fotomontagem de cada personagem: como ele se enxerga e como os outros o enxergam, anotando a indicação de estatura, a aparência física, a classe e a posição social. Então, escrevo um monólogo breve, como se eu fosse aquele personagem escrevendo meu próprio diário, registrando a visão que tenho acerca dos meus relacionamentos e de minhas situações dramáticas, como se desenvolvem de cena a cena. Retiro do texto informações que podem me levar a imaginar a vida do personagem antes de a peça começar, bem como sobre o que acontece a ele posteriormente, selecionando indícios que são dados, às vezes, apenas por comentários casuais feitos por outros personagens. É o tipo de trabalho que os atores normalmente fazem. A redação desse diário imaginário me mostra a ascensão e a queda dos personagens ao longo da peça, e, muitas vezes, fica claro que algumas cenas giram em torno de um personagem aparentemente secundário, mas que, depois, se torna pivô de uma cena posterior. Depois de ter feito isso, tenho todas as informações necessárias para realizar um desenho simples e claro do personagem, que é o início do projeto de um figurino.

O roteiro cenográfico

A parte final dessa preparação do texto é voltar aos *em que*, sempre lembrando que ela nada mais é do que um meio para um fim e não um fim em si mesmo. Munida com todo o conhecimento registrado, começo a desenhar imagens que se relacionam com momentos específicos do texto. Nesse estágio, não é necessário arrumar o desenho das cenas, pois é importante estar bastante livre para introduzir ideias diferentes em cada desenho, a fim de capturar a verdade e a exatidão do momento visual, de criar um roteiro cenográfico. Às vezes, divirto-me com as cores ou gosto de experimentar meios distintos para encontrar a técnica mais adequada para aquela peça. Desenho com pincel e tinta e utilizo colagens ou nanquim. Todo esse processo, que é livre das restrições da produção iminente, deve ser muito prazeroso e agradável, criado em um espírito de investigação. É um momento de liberdade total, onde a imaginação pode vagar, transcendendo a lógica e a razão, fazendo as conexões mais maravilhosas entre palavra e visão. Essa preparação meticulosa para conhecer o texto, como alguém conhece uma carta de amor, também dá aos atores confiança para conversar com o cenógrafo, que se torna capaz de falar com autoridade a todos os colaboradores da equipe. No entanto, durante o processo de ensaios, surpreendo-me com quanta coisa omiti ou não entendi, conforme as cenas evoluem e mais descobertas são realizadas todos

os dias. Esse é o estágio em que a criatividade e a visão do cenógrafo estão mais fortes. Nesse processo, o padrão visual da peça se revela e começa a ser moldado até parecer adequado e, mais à frente, como se decifrasse um código, ele será levado à cena de modo perfeito.

Histórias ocultas

Perto do fim de sua vida, Pablo Picasso concluiu uma série de pequenas litografias nas quais trabalhara constantemente, baseada na primeira peça clássica espanhola, *La Celestina*, ou *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Fernando de Rojas, escrita em 1492. Inicialmente, a peça foi escrita para ser lida em torno de uma mesa durante nove horas e só foi traduzida para o inglês em 1631. Até a primeira edição impressa em espanhol, em 1500, o nome do autor permaneceu desconhecido. Seu nome estava oculto em um poema acróstico, denominado *Prólogo*, no qual as primeiras letras de cada verso, quando lidas no sentido descendente da página, diziam Fernando de Rojas. Esse grande romance falado é escrito em uma forma dramática serena, simples e elegante. Não há nenhuma descrição do local, e tudo é deduzido a partir dos diálogos e das situações em que os personagens se encontram. As *cenas* se sucedem rapidamente, e qualquer encenação que contemple alguns minutos de mudança entre elas, mesmo que musicada, está atuando contra o fluxo contínuo da história. Por causa de sua extensão, a maioria das produções opta por selecionar trechos que só conseguem ilustrar alguns aspectos dessa densa obra dramática. Se o cenógrafo for um detetive sempre alerta, outra história – aquela por trás do texto – começará a emergir. A peça propõe mais perguntas do que respostas, e essas questões irresolvidas pesam no ar enquanto, um por um, os personagens sucumbem a mortes prematuras. O contexto em que esse megadrama foi escrito, aparentemente em um período febril de duas semanas, envolveu a Inquisição espanhola e todas as suas leis repressivas, expulsões e censura. *La Celestina* é um retrato eloquente da sobrevivência de uma diversificada sociedade espanhola diante da adversidade. Uma sociedade que tinha muito a temer e muito a esconder. Criados calculistas, aristocratas espoliados, comerciantes dissimulados, prostitutas, judeus e mouros habitam essa imensa tela, retratando uma existência frágil na qual ninguém merece confiança. Cada personagem, para conseguir algum dinheiro, depende da exploração de seus concidadãos; e quem pode ser responsabilizado quando as divisões extremas entre ricos e pobres deixam as pessoas brigando como formigas em um formigueiro? A protagonista,

La Celestina, é uma mercenária que aproveita as oportunidades em seu benefício com experiente astúcia. Sua linguagem é repleta de alusões a existências prévias, pois ela é mestre no disfarce e pode se transformar naquilo que convém ao seu objetivo. La Celestina utiliza palavras mágicas, demônios e práticas religiosas misteriosas misturados com uma fala cotidiana grosseira, contendo diversas referências às roupas que adquiriu. Calisto, o amante espanhol, declama poesia refinada de tradição medieval, mas seus criados e suas prostitutas, em contraste, usam frases curtas e simples, e não falam mais palavras do que precisam para deixar seus objetivos bastante claros nas cenas. A economia de linguagem, em que lacunas são deixadas entre sentenças para a plateia preencher por dedução, precisa estar refletida no palco. Não é preciso tentar construir a cidade, ou as casas em que os personagens moram, mas é fundamental deixar espaços para que aqueles personagens exuberantes assumam o comando. Em geral, as cenas indicam acontecimentos simultâneos em dois lugares distintos: nos interiores e nos exteriores. As palavras devem ser confiáveis para dar a localização; a encenação deve ser simples, fluida e espaçosa para permitir que o público imagine recintos, ruas, jardins e igrejas, sem nenhuma mudança cênica. Para isso, o cenógrafo deve conhecer o texto a fundo e ser capaz de dirigir visualmente a cena, trabalhando de modo *plástico* e sensível com os atores, criando pequenos momentos visuais interligados que construirão o mundo vertiginoso de tragédia e humor irônico, amargo e negro.

Indícios visuais

O dramaturgo irlandês Sean O'Casey, mais de quinhentos anos depois, foi também um observador irônico da vida humana. Ele é afamado por *The Dublin Trilogy*, três peças muito encenadas, que descrevem a vida em Dublin no início do século XX. A observação muito singular de O'Casey a respeito da humanidade torna realidade os eventos estranhos do cotidiano. "Caminhe em qualquer lugar, qualquer dia, mantenha seus olhos abertos e seus ouvidos atentos, e você verá fantasia em qualquer lugar." Por meio de *risos e lágrimas*, ele procurava colocar o mundo sobre o palco e, para isso, ligava todas as artes por meio do drama. Dança, música, canto, pintura, retratos e pessoas moldam a arquitetura de suas peças. Acima de tudo, ele queria combinar a razão com a imaginação no palco. *Within the Gates*, peça escrita em 1933 e nunca totalmente encenada, desenrola-se em um parque londrino. As rubricas especificam simplesmente *sons de pássaros*, *bancos de parque formalizados* e *grandes narcisos formalizados*. A cena é descrita

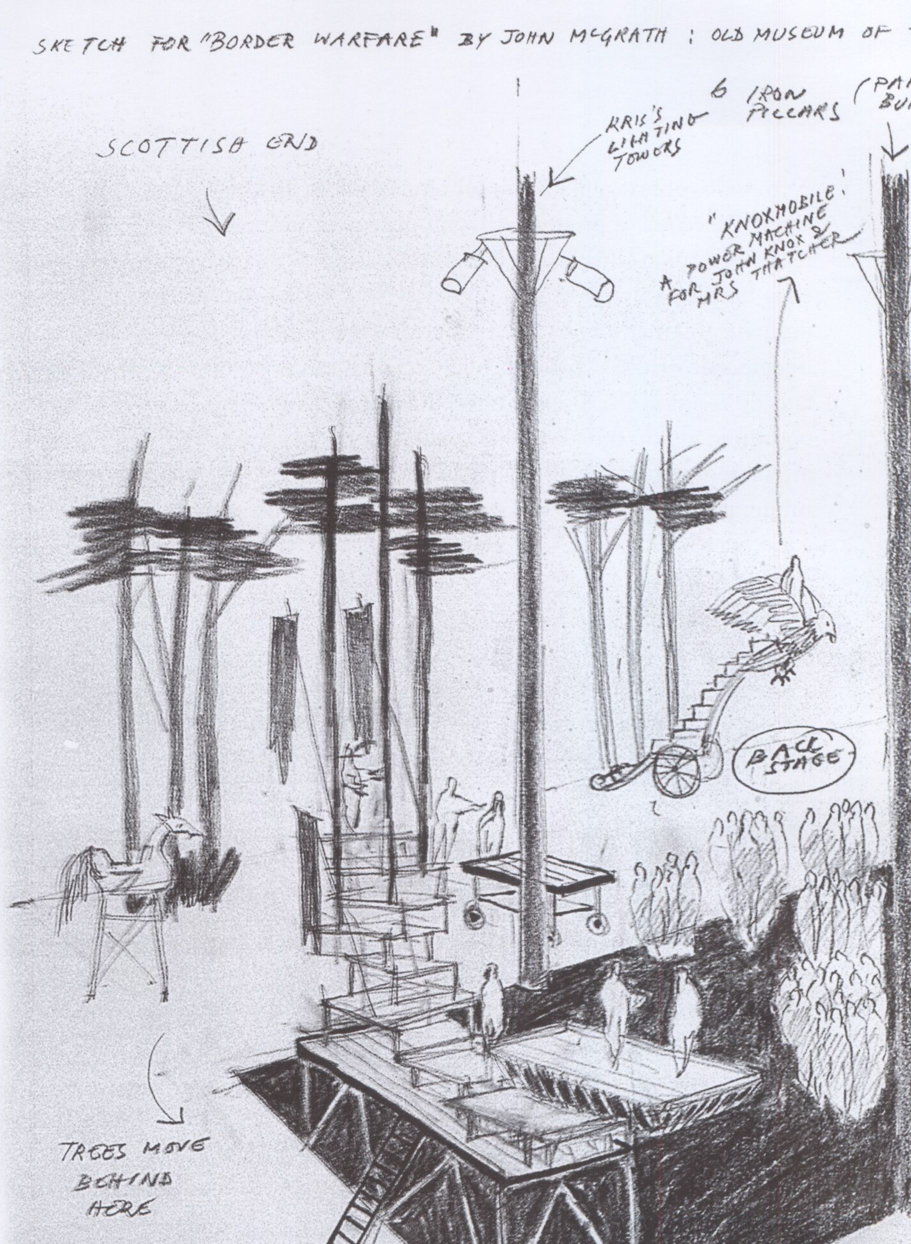
2.2 – Detalhe do desenho para *Behind the Green Curtains*

inteiramente em termos de espaço e cor, e o período de tempo abarca as estações do ano, da primavera até o outono, passando pelo verão. Na glória do verão, um *coro de excluídos* atravessa o palco cantando, como uma premonição de forças da morte. Sua outra peça, *Behind the Green Curtains* (que só foi totalmente encenada em 1995, em Derry, na Irlanda do Norte), leva esse interesse ainda mais longe, utilizando as metáforas visual e verbal no texto. Embora existam descrições cênicas detalhadas, elas se referem às cores simbólicas verde, branco e amarelo, e O'Casey sugere que o palco deve "assumir de certa forma a aparência de um esboço... como se visto através da névoa da manhã ou do anoitecer". As cortinas verdes do título, que ocultam e dividem, correspondem à hipocrisia e à pretensiosidade irlandesa que O'Casey observa e ataca com benevolência na peça. "Abelhudos e intrometidos. A Irlanda está cheia de espreitadores que olham de soslaio!", diz o senador Chatastray, enquanto se esconde em uma sala adjacente com seus colegas para ouvir secretamente as afirmações empoladas de um jornalista convidado (Figura 2.2). Essa frase pode ser considerada como um indício visual. Para deixar isso claro e expor o humor, o jornalista na sala e o grupo escutando do lado de fora, atrás da porta, tinham de ser visíveis para o público. A casa do senador Chatastray, a maior da cidade, transmitia essa ideia contrastando casas e árvores de tamanho reduzido sobre o piso do palco com portas e janelas exageradas e autossuficientes, situadas sobre uma superfície bem inclinada. Todas as portas, janelas e mobiliário eram verdadeiramente realistas no palco, mas a combinação de distintas escalas e cores fortes refletiu a visão de vida de O'Casey como uma mistura de realidade e fantasia.

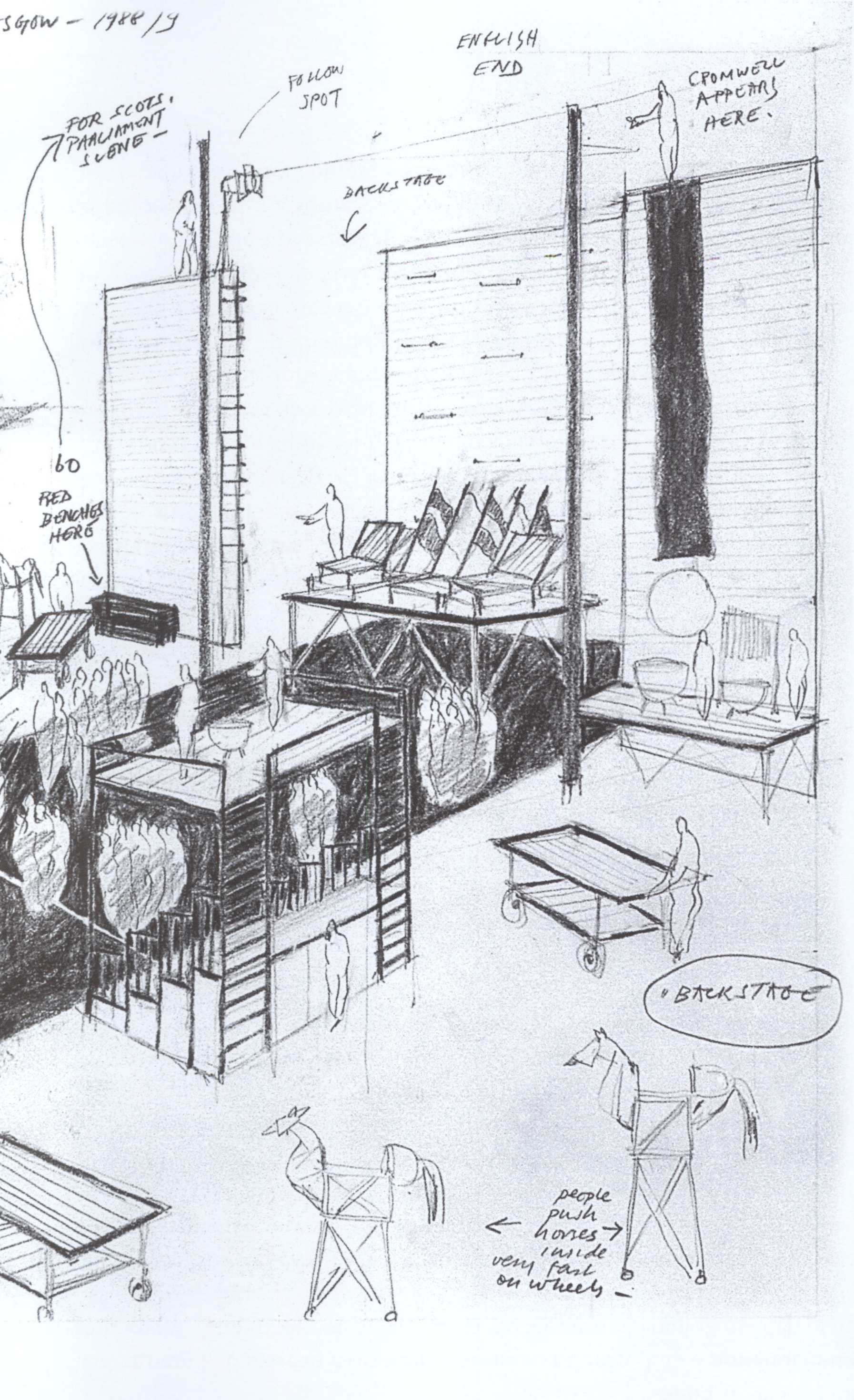
Nem todos os textos planejam ser representados ao longo das gerações. Nas obras em *site specific*, as produções visam expressar um ponto de vista e falam mais a respeito de uma situação do que de psicologia. A própria escala do evento impõe uma forma expositiva teatral pintada verbal e visualmente em largas pinceladas dramáticas. Um autor criando um texto para um espaço específico deve ter uma imaginação visual e espacial para escrever cenas eficazes, e há uma lógica no fato de o autor e o diretor serem a mesma pessoa. Isso dá ao cenógrafo a rara oportunidade de trabalhar diretamente no ponto da criação e utilizar o espaço arquitetônico para tratar a peça como uma série de imagens sobrepostas, que se fundem organicamente uma na outra, transmitindo atmosfera, estado de ânimo e também localização.

Examine a planta

Por algum tempo, o autor e diretor John McGrath procurou um espaço adequado para montar sua história épica que descreve a guerra entre Inglaterra e Escócia, desde 1200 até os dias de hoje. John é singular, visto que sempre escreve com a visão da cena em mente; pensa em cores e imagens, e também em diálogos e história. Em meados da década de 1980, John tentou converter o Tramway, a garagem de bondes vitoriana, para ser sua base, mas foi em vão. Ele fez, no entanto, a Câmara Municipal de Glasgow perceber que dispunha de um bem capaz de atrair novos públicos. Em 1989, a câmara foi convencida por Peter Brook a desembolsar uma quantia mínima para restaurar o espaço, permitindo que sua companhia apresentasse a peça O *Mahabharata*. O edifício era razoavelmente à prova de intempéries, ao menos nas áreas de público, e um alvará de funcionamento provisório foi concedido para a apresentação. O *Mahabharata* atraiu pessoas de todo o Reino Unido. Parecia que *Border Warfare* tinha encontrado seu espaço, e John e eu fomos *examinar a planta*. Vimos o Tramway alguns dias depois da desocupação do local pela companhia de Brooks e da remoção do conjunto de assentos. O espaço estava iluminado por luzes de segurança de mercúrio no nível do piso, lançando estranhas sombras azuis sobre as paredes de tijolos avermelhados. Os detritos do evento passado estavam suspensos no ar. Garrafas de água vazias, restos de maçãs e pulôveres esquecidos ainda estavam espalhados pelo chão. O comprimento extraordinário do espaço era ideal para as cenas velozes que John já tinha imaginado. Também pudemos perceber a necessidade de dispositivos que facilitassem a ação e servissem para os curtos momentos fluidos de mudança da Inglaterra para a Escócia, e vice-versa.



2.3 – Croqui para *Border Warfare*



SGOW – 1988/9
ENGLISH END
FOLLOW SPOT
CROMWELL APPEARS HERE.
FOR SCOTS. PARLIAMENT SCENE –
BACKSTAGE
60
RED BENCHES HERE
BACKSTAGE
people push horses inside very fast on wheels –

John sabia a história que queria contar e já tinha escrito grande parte do texto. Percorremos o espaço do Tramway juntos e começamos a imaginar como os elementos e as cenas poderiam ser realizados. Haveria um conjunto versátil de músicos e uma companhia de doze atores que teria de representar mais de cem papéis. Os figurinos que sugeriam o período e o caráter dos personagens, e que poderiam ser trocados em poucos segundos, teriam de ser criados. John escrevera o último ato como uma partida de futebol alegórica, com a Escócia de um lado e a Inglaterra do outro. As duas extremidades do estádio seriam unidas por um carpete de grama sintética, com uma única linha branca pintada no meio, como em um campo de futebol. Achei que a Escócia poderia ser vertical e cinza, construída de caixas de embalagem empilhadas aparentemente de maneira precária, para invocar uma sensação de se estar no castelo de Edimburgo; em contraste, a Inglaterra seria grande, horizontal e feita de madeira de lei polida, para dar uma sensação de autoridade e domínio. Com essa munição cenográfica, John continuou a escrever de modo rápido e visual (Figura 2.3). À medida que a produção avançava, expandimos a ideia de encenar a peça com distintas configurações para cada cena. Uma seria em forma de arena, e a outra teria forma transversal, que se transformaria rapidamente em um palco italiano mediante quatro palcos móveis. A plateia seria flexível e móvel, e as cenas seriam escritas para tirar o máximo da mobilidade e da maleabilidade do espaço. As cenas no Parlamento escocês, em 1707, eram apresentadas em um formato de palco italiano, como um teatro dentro de um teatro, com os poucos atores representando membros do parlamento no meio da plateia, que tinha a intenção de ser constituída por companheiros políticos. As jornadas contínuas entre a Escócia e a Inglaterra aconteciam nos quatro palcos móveis, que eram simples plataformas sobre rodas empurradas pelos contrarregras, ou quatro imensos cavaletes com cabeças de cavalo realistas em papel machê. O ato final movia a plateia para o comprimento completo das duas extremidades do teatro, revelando, pela primeira vez, a metáfora do campo de futebol. O espaço grande se tornava o sinal para a invenção do texto. A necessidade de manter a história se movendo através do tempo significava que o texto tinha de apresentar eventos. Ele não lidava em profundidade com os personagens, que só ficavam em cena tempo suficiente para ser ícones de sua situação. *Border Warfare*, concebida por um autor/diretor, alcançou a síntese entre texto e visão por meio da cenografia, da iluminação, da música e do movimento, elementos que emocionaram e empolgaram o público, disposto a ficar de pé durante quatro horas todas as noites.

Dramaturgia cenográfica

Edward Bond afirmou que o trabalho com um novo texto impõe uma responsabilidade especial para todos aqueles que trabalham nessa primeira criação, no mínimo porque, frequentemente, é improvável haver uma segunda apresentação. No caso de ser a primeira interpretadora do texto, sempre achei que ele devesse poder falar por si mesmo com total clareza, de modo que a peça, e não um conceito de direção ou cenografia, seja, de fato, lembrada. No entanto, o autor deve deixar espaço para o cenógrafo realizar uma contribuição artística. Se o cenógrafo puder manter contato direto com o autor e ser convidado a dar alguma contribuição na estrutura dramática do texto do ponto de vista técnico e estético, emergirá uma dramaturgia cenográfica que apoia o texto desde o seu primeiro esboço.

Essa foi exatamente a maneira com que o cenógrafo Caspar Neher trabalhou com o dramaturgo Bertolt Brecht. Grande pintor e autor talentoso, Neher, tempos depois, dirigiu algumas peças. No início dos anos 1920, o trabalho coletivo e colaborativo estava na ordem do dia. Neher teve considerável influência literária e artística em *Ópera dos três vinténs* e *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*. Ele trabalhou a partir das necessidades do texto, usando os atores no espaço para *pintar quadros com pessoas*. Os diversos desenhos rápidos que Neher fazia continuamente eram usados como parte da evolução de toda a produção, orientando Brecht e os atores. Seu estilo pessoal era simples, econômico e elegante, mas tudo era escolhido e selecionado com *grande* cuidado. E isso não apenas para satisfazer seu gosto pessoal, mas para ficar em sintonia com o jeito do texto, do diretor e dos atores; sobretudo, buscava sintonia com o público. Neher trabalhava exclusivamente em espaços teatrais tradicionais, explorando repetidas vezes as possibilidades tridimensionais do espaço cênico. Ele detestava ser rotulado como *Bühnenbildner*, ou decorador cênico, e é, em retrospecto, o pai do que se entende atualmente como cenografia. Neher demonstrou que o bom trabalho transcende facilmente a suposta barreira do arco do proscênio. As obras de grandes diretores cenógrafos europeus, como Giorgio Strehler, Luciano Damiani, Peter Stein e Karl-Ernst Hermann, Roger Planchon e Ezio Frigerio, Ariane Mnouchkine e Guy-Claude François, e muitos outros, demonstraram isso. Eles criaram cenas de beleza e ousadia estonteantes, cenas que lançaram imediatamente uma nova luz sobre textos muito amados e introduziram uma nova escrita.

Libertando o texto

Bleus, Blancs, Rouges (*Azuis, brancos, vermelhos*), peça histórica original a respeito da Revolução Francesa, foi inicialmente escrita e dirigida por Roger Planchon em 1967, com cenografia de André Acquart, em seu teatro, o Théâtre National Populaire, em Villeurbanne, na França, e revisada em 1971. Em 1974, a peça foi dirigida na Inglaterra por John Burgess (também tradutor do texto) e Michael Simpson, com cenografia de minha autoria. Teve a particularidade de ter sido a única peça de Planchon a ser produzida no exterior por outra companhia. O texto é escrito em estilo narrativo formal, que ignora os azares de uma família burguesa, os *azuis*, em relação a um grupo de aristocratas, os *brancos*. A história é interrompida por meio de curtos enunciados declamatórios e canções dos homens mortos de Paris; os fantasmas dos *vermelhos*, ou seja, o povo, evocam como nas estampas populares de 1789 os eventos da Revolução Francesa, familiares ao público moderno enquanto história, mas, também, aparentemente removidos do presente. A narrativa é ambientada na França provincial, distante em tempo e espaço dos eventos revolucionários que acontecem em Paris. A vida de todos, porém, é profundamente afetada. Planchon criou uma forma de discurso altamente individual e original, que distinguia os três temas. A produção tinha de ser capaz de se mover facilmente entre esses mundos distintos. O texto era sedutoramente fácil de ler, mas, como demonstrou a investigação, sob a superfície, continha uma rede complexa de ideias, que mereceriam valor igual na encenação. Muitas frases, sobretudo nos textos cantados das estampas populares, continham palavras inventadas, justaposições estranhas de versos, adaptações de *carmagnoles* ou canções populares francesas em vozes graves e pesarosas. Personalidades famosas da Revolução Francesa são retratadas de forma ingênua, como nas manifestações de rua, por meio de efígies imensas.

Essas efígies gigantescas tinham de ser feitas de materiais que ecoariam o fantasmagórico e a tristeza transmitidos pelo tom do texto. Os *sans-cullotes* eram gente do povo cujas vidas não estavam sob seu controle. As efígies revelavam suas esperanças e seus ideais. Tivemos de trabalhar duro para fazer os espectadores acreditarem que as efígies foram feitas pelos próprios mortos, e não por um cenógrafo. Na produção original francesa, a Bread and Puppet Theatre, companhia de teatro de bonecos norte-americana, criou essas imagens usando varetas, folhas de papel e barbantes. A ideia era que fossem construídas a partir de itens descartados do cotidiano, elementos que tivessem outrora pertencido aos *sans-culottes*, mas que

também poderiam ter pertencido a um público contemporâneo. A escrita narrativa de Planchon, que se alterna com as publicações mais populares, utiliza uma contrastante forma de fala delicada, aguda e elegante. Os personagens dialogam entre si em vez de confrontar os espectadores, como fazem os *sans-culottes*. O texto transmitia um equilíbrio delicado entre dois opostos, o mundo real e o mundo subterrâneo. As mudanças de cena eram tão verbais quanto visuais, e uma tradução cenográfica do texto precisava ser criada. As imagens delicadas e elegantes das cenas da narrativa tinham de contrastar radicalmente com o jeito murmurado e áspero dos homens mortos de Paris. O som das palavras era expresso visualmente por meio da cor, usando uma paleta vigorosa e exaltada, citada a partir de pinturas do gênero de David, Greuze, Chardin e Delacroix. Os figurinos para as cenas narrativas eram de seda, fitas e brocados antigos encontrados em bazares. Em contraste, os vermelhos, brancos e azuis desbotados dos trajes dos *sans-culottes* eram feitos de musselina fina e calicô; as três cores tingidas eram, em seguida, branqueadas, para dar o vestígio mínimo da cor. O espaço compartilhado do piso do palco representava antigas lápides entalhadas espalhadas na ampla frente do palco, recordatórias da superfície de uma praça romana, na França. Os últimos dois terços do palco foram removidos, e uma grande escadaria, abrangendo toda a largura do palco, foi instalada, descendo até o porão do teatro. Uma imensa tela de fundo de tule duplo, como uma bandeira tricolor descorada, estava pendurada, abrindo-se em forma de vê, no alto, para deixar a luz entrar entre as duas camadas de tule. A listra horizontal vermelha da bandeira descia até o porão e representava a sepultura da qual os homens mortos de Paris se levantariam. Entre os degraus e o piso de concreto havia uma parede de madeira baixa que subia e descia entre cada cena narrativa em um baque nauseante, como a ação de uma guilhotina. Cada cena era anunciada pelos atores, correndo e desfraldando um estandarte que exibia o título e o local da ação. Havia um movimento mecânico em relação às cenas que correspondia à mudança de humor do texto. Os *sans-culottes* mortos saíam da sepultura do porão e surgiam no palco para relatar ao público, por meio de canções e imagens de fantoches grotescos, as notícias urgentes do dia: "Senhoras e senhores, a liberdade está à porta!". Uma *sans-culotte*, então, vira-se tristemente para o público e tira uma velha folha de papel rasgada do bolso na qual a pergunta está borrada: "Para onde agora?". Ela deixa a folha cair no chão. Trabalhei diretamente no palco com os atores e as efígies para descobrir seus potenciais, e como eles se moveriam de acordo com a música. Inventamos instrumentos musicais e sons como resultado dos materiais que encontramos. Nossa referência era sempre: *o que o texto está dizendo aqui?* Tivemos de ser

extremamente rigorosos, julgando se estávamos realmente contando a história ou se estávamos a ponto de ser seduzidos por nossa própria inventividade.

O cenógrafo liberta visualmente o texto e a história subjacente a ele, criando um mundo em que os olhos enxergam o que os ouvidos não escutam. As ressonâncias do texto são visualizadas por meio de fragmentos e memórias que reverberam no subconsciente dos espectadores, sugerindo palavras em vez de ilustrá-las. As peças transcendem as fronteiras geográficas: são apreciadas e entendidas em seu idioma original, em traduções, não pertencem aos países, mas às plateias. O cenógrafo tem uma responsabilidade imensa de trazer visão e vida novas ao texto, para que o drama seja apreciado como uma arte contemporânea viva e não como uma exposição de museu.

Espaço da palavra

Representando a história

Cada fala enunciada contém intenção e ação. O texto dramático viaja pelos continentes sem necessidade de passaporte. Não conhece fronteiras. Existe em diversos idiomas. Pertence a todos. Pode ser um grande elo entre pessoas e países. Frequentemente, é um grande pacificador, e fala em nome dos calados em tempos difíceis. Os textos são frequentemente compostos como as músicas e as pinturas, como Václav Havel, dramaturgo e ex-presidente da República Tcheca, descreve sua escrita dramática. Suas obras não contêm só narrativa, mas também nuanças e alusões que alçam a fala do comum. Havel é um explorador de novos territórios vocabulares, trazendo de volta ao seu próprio mundo ideias e pensamentos novos para compartilhar com seus ouvintes. Suas palavras descrevem tanto o espaço como a ação, como em sua peça *Leaving* (*Partida*), em que ele, como autor/narrador, observa que os mundos fora dos palcos, além das portas e janelas que ele gosta de usar, são "cortes transversais do espaço e do tempo"[6]. Outro viajante tcheco, o gravurista Václav Hollar (1607-1677), fez parte dos embrionários desenvolvimentos literários e científicos da época, em que a ilustração era indis-

---

6 Václav Havel, *Leaving*. London: Theater 61, 2008. [*Leaving*, traduzida do tcheco para o inglês por Paul Wilson, foi produzida pela primeira vez em inglês no Orange Tree Theatre, em Londres, em setembro de 2008.]

pensável para a difusão editorial das informações acerca do mundo, mediante mapas e documentos que registravam os eventos contemporâneos. Com efeito, Hollar foi um dramaturgo pioneiro, transmitindo, por meio de imagens gráficas, emoções fortes e claras que falavam como palavras. A execução do rei Carlos I, em 1649, é desenhada com tantas nuanças quanto um elemento de um drama contemporâneo, e o *antes* e o *depois* podem ser facilmente imaginados. O rei Carlos II concedeu a Hollar o título de *Scenographicus Regius* depois que o artista tcheco registrou a Londres pré e pós-Grande Incêndio de 1666 (embora o título não lhe desse segurança financeira, como ainda é o caso em relação aos pintores e escritores hoje). O estudo dessas gravuras, sobretudo a série concluída durante a estadia de Hollar na Holanda – onde conheceu e trabalhou com Rembrandt van Rijn (1606-1669) –, dá-nos hoje uma noção real da turbulência na Europa durante a Guerra dos Trinta Anos, refletida em *Mãe Coragem*, peça épica de Bertolt Brecht, escrita ao longo de 1939.

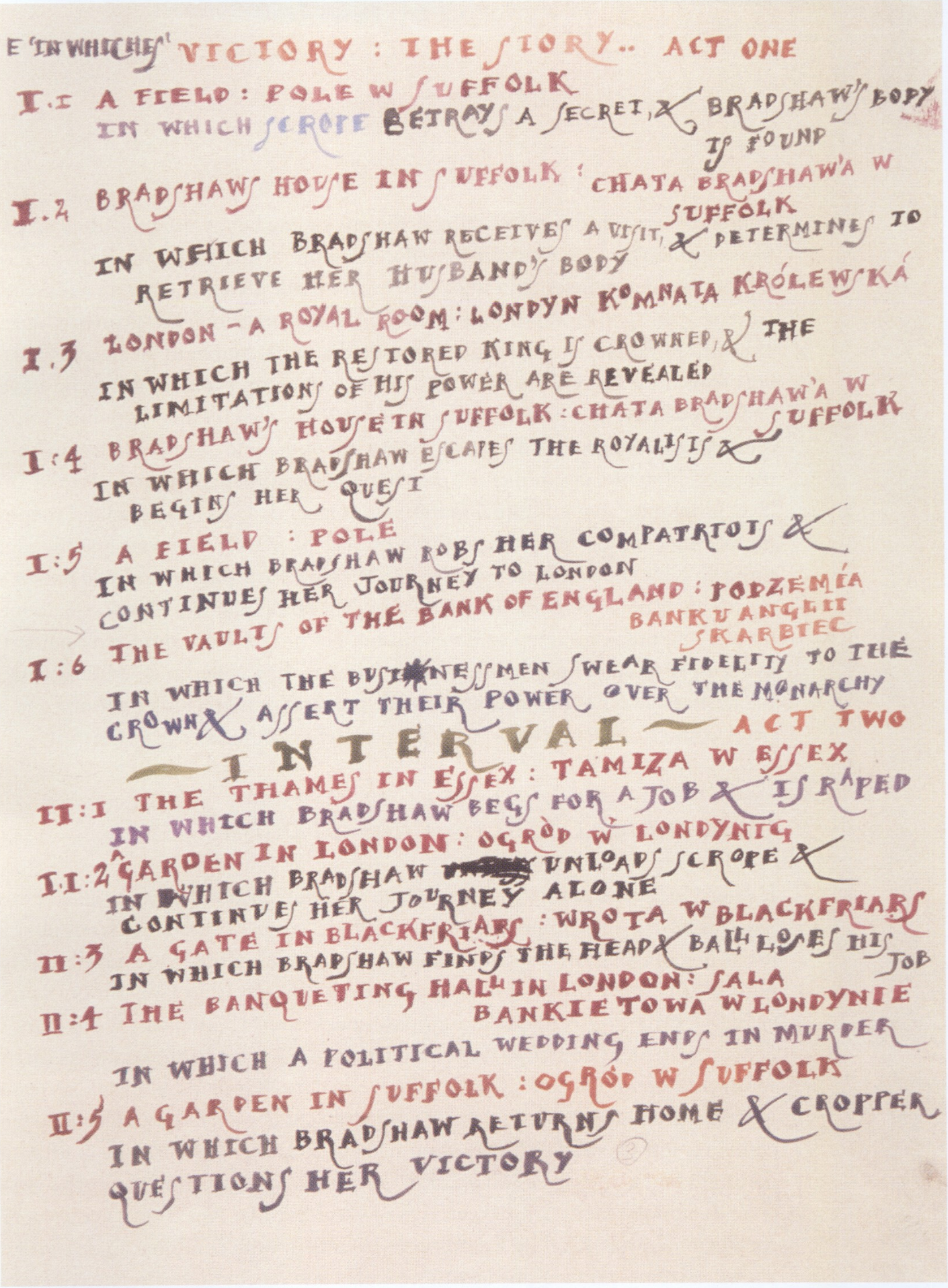
A *aparência das palavras*

As palavras individuais que constituem um texto possuem uma forma e um formato que lhes concedem seu caráter e significado. Quando as palavras e o texto se tornam parte de uma imagem visual, sua aparência e *design* são parte de um trabalho artístico, e não apenas algo acrescentado descuidadamente com um lápis. As palavras precisam ser escolhidas com cuidado; às vezes, estão integradas à imagem, em outras, aparecem como elemento autônomo da composição. O impacto delas foi explorado por diversos pintores, desde o clássico David, em sua famosa pintura *Marat assassinado*, até o artista pop Roy Lichtenstein (1923-1977), que utilizou a tipografia das revistas de histórias em quadrinhos para dar voz às suas imagens. As palavras também apresentam ritmos, muitas vezes acentuados pela repetição e aliteração, como na pintura de Joan Miró, *Pensando a respeito de Sandy, Sandy*, de 1973, onde o desenho e as palavras na pintura refletiam-se mutuamente, como parceiros em um tango, e pareciam estar dançando sobre a tela. Rivane Neuenschwander, artista plástica brasileira, captura palavras e desejos em sua exposição interativa apresentada em Paris, em 2003, *I Wish Your Wish*. Ela levou o costume de se dar nós em fitas multicoloridas do Senhor do Bonfim, confinando os desejos secretos das pessoas, para uma imensa parede de fitas coloridas, cada uma delas com o texto de um desejo impresso verticalmente. O impacto em termos de escala, a ampliação de uma fita normalmente enrolada no pulso, é

surpreendente, e, sem incentivo, os visitantes da exposição agregam-se à parede, escrevendo seus próprios desejos em rolinhos de papel e os colocando entre as fitas dependuradas. É assim, unindo texto e imagem, que uma peça nasce.

Achando um caminho no texto

Cada um desenvolve uma estratégia individual para achar seu caminho em um texto, descobrindo a estrutura dramática e retendo a história. Naturalmente, não existe caminho certo ou errado, mas descobri que, ao desenhar as palavras, o texto ganha vida diante dos meus olhos e que, assim, recordá-lo depois não é problema. Utilizei essa estratégia quando comecei o trabalho como cenógrafa de *Victory*, a peça densa e poética de Howard Barker dirigida por Helena Kaut--Howson no inovador Teatr Współczesny, em Breslávia, na Polônia. Howard Barker é dramaturgo, pintor e poeta, e suas qualidades estão incorporadas aos seus textos, repletos de imagens faladas e visuais, sombrias e violentas. *Victory* trata do dia da restauração do rei Carlos II ao trono inglês, em 1660, e da busca desesperada de uma mulher do campo pelos ossos do seu marido assassinado. Sua mensagem é poderosa, movendo-se do sofrimento íntimo e imediato de Susan Bradshaw (papel interpretado pela grande atriz polonesa Danuta Stenka), em oposição à grande panóplia de burgueses, membros da realeza e aristocratas que, no final, encontrariam o mesmo fim. Minha primeira tarefa foi escrever cinco palavras em vermelho, preto e azul na primeira página do meu caderno especial de desenhos; um álbum de fotos não usado, encadernado com couro dispendioso encontrado no depósito de lixo de um luxuoso condomínio de apartamentos em que eu morava como cenógrafa residente na Universidade da Califórnia e preparando a produção polonesa (Figura 2.4). O entusiasmo de começar um novo caderno de desenhos nunca deixa de me estimular. Adoro a sensação de aventura explorando páginas ainda sem nada escrito ou desenhado, a sensação do papel, o início do processo de conhecer seu tamanho e forma. Cada caderno de desenhos tem vida própria, existe apenas para aquele projeto, e jamais coloco duas produções em um mesmo caderno. Frequentemente, perduram muito tempo depois da produção real, quando pensamentos e revisões tardias vêm à mente. *Victory* possui um paralelo na história polonesa, quando o tártaro Bogdan Chelminski se levantou contra os reis católicos, na mesma época em que Oliver Cromwell derrubou o rei Carlos I da Inglaterra, em 1653. Embora eu não fale mais do que algumas palavras de polonês, enquanto escutava as cenas sendo



E 'IN WHICHES' VICTORY : THE STORY.. ACT ONE

I.1 A FIELD : POLE W SUFFOLK
IN WHICH SCROPE BETRAYS A SECRET, & BRADSHAW'S BODY IS FOUND

I.2 BRADSHAWS HOUSE IN SUFFOLK : CHATA BRADSHAW'A W SUFFOLK
IN WHICH BRADSHAW RECEIVES A VISIT, & DETERMINES TO RETRIEVE HER HUSBAND'S BODY

I.3 LONDON – A ROYAL ROOM : LONDYN KOMNATA KRÓLEWSKÁ
IN WHICH THE RESTORED KING IS CROWNED, & THE LIMITATIONS OF HIS POWER ARE REVEALED

I:4 BRADSHAW'S HOUSE IN SUFFOLK : CHATA BRADSHAW'A W SUFFOLK
IN WHICH BRADSHAW ESCAPES THE ROYALISTS & BEGINS HER QUEST

I:5 A FIELD : POLE
IN WHICH BRADSHAW ROBS HER COMPATRIOTS & CONTINUES HER JOURNEY TO LONDON

I:6 THE VAULTS OF THE BANK OF ENGLAND : PODZEMÍA BANKU ANGLII SKARBIEC
IN WHICH THE BUSINESSMEN SWEAR FIDELITY TO THE CROWN & ASSERT THEIR POWER OVER THE MONARCHY

— INTERVAL — ACT TWO

II:1 THE THAMES IN ESSEX : TAMIZA W ESSEX
IN WHICH BRADSHAW BEGS FOR A JOB & IS RAPED

II:2 A GARDEN IN LONDON : OGRÓD W LONDYNIE
IN WHICH BRADSHAW UNLOADS SCROPE & CONTINUES HER JOURNEY ALONE

II:3 A GATE IN BLACKFRIARS : WROTA W BLACKFRIARS
IN WHICH BRADSHAW FINDS THE HEAD & BALL LOSES HIS JOB

II:4 THE BANQUETING HALL IN LONDON : SALA BANKIETOWA W LONDYNIE
IN WHICH A POLITICAL WEDDING ENDS IN MURDER

II:5 A GARDEN IN SUFFOLK : OGRÓD W SUFFOLK
IN WHICH BRADSHAW RETURNS HOME & CROPPER QUESTIONS HER VICTORY

(3)

2.4 – Página do caderno de desenhos de *Victory*. Nela, cada momento da trama foi intitulado e recebeu as palavras que faziam a ação avançar. Além disso, as personagens foram identificadas com cores.

traduzidas e proferidas em voz alta, podia ouvir quão bem o uso individual de palavras por Barker podia ser reinventado, e isso me deu um segundo indício: não reproduzir, mas reinventar a imagem visual a partir do cerne da cena. Comecei com um exercício muito simples e potencialmente maçante. Em primeiro lugar, criar um título escrito para cada momento da trama, tentando localizar as palavras reais do texto que fazem a ação avançar, e compô-las numa lista no novo caderno de desenhos, que, também descobri, era regiamente vermelho-escuro e estampado com folhas douradas. Então, identificando cada personagem com uma cor diferente, disciplinei-me para desenhar o número correto de pessoas em cada momento, sem nenhuma fantasia, sem fazer de conta que existiam menos pessoas na cena do que o autor tinha escrito. Se Barker escreveu que alguém tinha de olhar através de uma janela, então eu pensava *quão alta seria a janela* e *no que ele se apoiaria para olhar para fora*. Em outras palavras, deixei o texto me dizer o que precisava, em vez do contrário. Foi um processo duro e monótono; às vezes, só alentado pelo conhecimento de que meu caderno de desenhos não me custou nada. Finalmente, terminei de preparar os ingredientes e soube que a peça, como uma bela receita, esperava para ser cozinhada.

Uma riqueza para os olhos do público

Heiner Goebbels, polímata e *engenheiro da imaginação* alemão, utiliza texto, palavras, sons e suas próprias composições musicais para detonar todas as nossas ideias preconcebidas a respeito de tempo e espaço dramático. Quer seja a impronunciável *Eraritjaritjaka*, que utiliza textos do filósofo Elias Canetti, ou *Songs of Wars I Have Seen*, em que as musicistas orquestrais falam palavras dos diários de Gertrude Stein do tempo de guerra, o texto é o núcleo central do trabalho. A sofisticada tecnologia sonora de Goebbels está tão plenamente integrada ao texto que parece direta, simples e natural, enquanto faz o espectador perder o fôlego com suas ideias ousadas. Nessa obra, não há divisão entre o físico e o textual, pois tudo tem a autoria de seu criador. Goebbels demonstra que o trabalho com texto é natural e fácil. Em *I Went to the House But Did Not Enter*, sua peça de 2008 exibida no Festival de Edimburgo, ele utiliza uma combinação de prosa e poesia, falada e cantada por quatro músicos, que é, simultaneamente, rigorosa e evocativa de reflexões da meia-idade e que se aproxima da mortalidade. Essa melancolia e essa reflexão também são proferidas pelo estranho viajante Jacques, de *As You Like It* (*Como lhe aprouver*), de Shakespeare, no ato II, cena 7, em que

se descreve as sete idades do homem, empolgando o público por meio de uma estonteante peça com palavras. Quando lista os sete estágios de nossas vidas, desde a infância até a senilidade, Shakespeare convence o público a seguir suas reflexões e fantasias até a linha divisória da crença, não diferindo do mundo de Samuel Beckett, séculos depois. A respeito das experiências de Jacques, Rosalina comenta que "ter visto muito e não ter nada é ter os olhos ricos e as mãos pobres" (ato IV, cena 1). Em outro contexto, isso é exatamente o que o cenógrafo visa alcançar, na síntese de texto e visão. Ter visto e viajado e ter extraído dessa experiência sua própria essência, de forma que seja possível não ter nada, cria uma riqueza para os olhos do público. Esse é o desafio!

Espaço oculto no interior das palavras

Para começar essa jornada específica de exploração, deve-se ter um sistema para decompor o texto e entender o espaço oculto no interior das palavras. Tenho feito *workshops* a respeito desse tema com artistas interdisciplinares em diversos países: utilizo trechos muito pequenos do texto de Shakespeare, não mais do que quatro linhas, e realizo interpretações distintas, em inúmeros locais, para avaliar como o espaço e a visão podem contribuir para a clareza do texto. Por exemplo, em Copenhague e em Taiwan, trabalhei com um pequeno grupo de quatro pessoas e um grande grupo de 36, para investigar quatro linhas de *Trabalhos de amor perdidos* (ato II, cena 1). Tendo feito um juramento de renunciar às mulheres por três anos, Berowne reconhece Rosalina, acompanhante da princesa da França. As mulheres, proibidas de entrar no castelo do rei de Navarra, são forçadas a montar acampamento no parque, e a recepção em Navarra não é o que elas esperavam. O *workshop* investiga: o que é Navarra? O que a princesa da França esperava ver quando chegou? Qual é a realidade do que ela vê? Como Berowne a vê e a reconhece? De onde ele veio? Como ele a abordou? Todas as questões espaciais precisam ser trabalhadas para que Berowne seja capaz de dizer a Rosalina: "Não dancei uma vez com você em Brabant?". A maioria dos participantes dos *workshops* se surpreende ao descobrir quanta coisa além do que se pensava existe por trás de uma linha de somente oito palavras, tanto no espaço quanto na ação. Em um *workshop* similar, em Praga, na Academia de Artes Cênicas, e em Salônica, na Universidade Aristóteles, examinei duas linhas de *A megera domada* (ato II, cena 1 – o encontro de Catarina e Petruchio, na casa de Batista).

Petruchio: Bom dia, Cata, pois assim ouvi que é o seu nome.
Catarina: Ouviu bem, sem dúvida. Mas os que falam de mim me chamam de Catarina.

O *workshop* investigou: qual é a imagem que Catarina vê quando entra no recinto e encontra Petruchio? Como ela entra no recinto? Qual é o espaço entre ela e Petruchio? Como o encontro começa e como termina? Criando, testando e refazendo seus desenhos para pequenas encenações, os participantes do *workshop*, que, em geral, são de áreas muito distintas, destrinçam o texto e o reconstroem como uma série de pequenos momentos visuais, adquirindo um entendimento total dessas duas linhas, além de estabelecer um sistema para decifrar o texto, trecho por trecho, como um detetive. Em Salvador, na Bahia, o ativo Centro Técnico do Teatro Castro Alves reuniu um grupo interdisciplinar de cenógrafos, professores, grafiteiros, técnicos e atores, pessoas que lidaram com dois momentos de *Macbeth*, de Shakespeare. Eles transformaram a história de bruxas, espectros e sobrenatural interagindo com militares sedentos de poder em uma história própria, renomeando os personagens e criando um panorama visual de 25 metros sobre uma parede, contando toda a história em seções, como talvez tivesse sido descrita em uma pintura medieval. Há sempre soluções surpreendentemente inventivas a testar nesses *workshops*, e eles preenchem a lacuna entre a palavra escrita e a imagem visual, além de preencherem a divisão artificial entre texto e visual ou teatro físico, que, ocasionalmente, é apresentado na prática contemporânea. Essa abordagem de cenografia é exatamente contrária ao conceito de produção ou de achar um *envelope* dentro do qual esse conceito deve se encaixar. Em vez disso, o cenógrafio constrói a produção de dentro para fora, o que pode resultar em uma metáfora visual geral, mas que capacita e realça o texto e a ação a ser realizada e não inibida.

Palavras e imagens

O teatro é único na capacidade de ligar duas fontes de criatividade original: o escritor e o artista visual. Se eles concordarem a respeito de um assunto e conseguirem trabalhar em conjunto, cada um trazendo seus próprios dons ao projeto, ideias interessantes poderão resultar da parceria. Os escritores são capazes de pegar uma ideia, um pensamento ou uma situação e achar as palavras para torná-lo coerente. Os artistas visuais/cenógrafos são capazes de proporcionar a

écriture scénique – a escrita do espaço cênico – e, às vezes, apresentam possibilidades alternativas ao escritor: elaborando juntos um novo trabalho e fornecendo a matéria-prima para os outros colaboradores interpretarem a partir de um sistema de confiança e discussão fecunda, contribui-se para a tradição literária e dramática. Essa é a maneira pela qual Bohuslav Martinů, compositor tcheco, e Níkos Kazantzákis, escritor grego, criaram o libreto para a ópera *The Greek Passion*. Martinů era músico, compositor e instrumentista, além de um competente artista visual, embora não formalmente diplomado, e desenhou livremente suas ideias durante o trabalho com Kazantzákis, escritor de descrições verbo-visuais eloquentes. O resultado foi um *drama musical* repleto de imagens poéticas tocantes, sintetizadas em música, texto e visão. A linguagem apurada é simples e concisa. De maneira memorável, no ato II, cena 4, o padre refugiado Fotis (Portador da Luz) reúne as crianças miseráveis em torno de si e lhes conta uma história. Ele canta de modo íntimo e sereno, chamando a atenção dos espectadores. Fotis estende a mão para o mundo e afirma:

> *Ontem à noite, tive um sonho. Vi São Jorge. Ele colocou na minha mão a semente de um vilarejo. Aqui, na minha mão, a semente de um pequeno, pequeno vilarejo. Aqui, na minha mão, com sua igreja, sua escola, suas casas, seus jardins. E ele me disse: "Plante-a!".*

Todos os espectadores são capazes de entender o significado implícito dessa parábola, pois a questão dos refugiados é universal. A história lida com pessoas sob o domínio turco e que desenvolveram um estilo de vida. Os moradores do vilarejo de Lycovrissi fornecem ao governador o que ele exige em troca de serem deixados em relativa paz, para darem prosseguimento às suas vidas confortáveis. Eles não querem que aquele equilíbrio delicado seja perturbado pela chegada dos refugiados cristãos de outro vilarejo, que procuram e esperam ajuda de seus irmãos cristãos. No ato IV, o final, testemunha-se a excomunhão e morte do pastor Manolios, ou seja, a figura de Cristo; o ato começa com um casamento jubiloso no vilarejo, celebrando a união da criada Lenio com o pastor Nikolios. Depois, os dias de outono se convertem em um inverno gelado, conforme a história vai se tornando cada vez mais lúgubre. A imagem final é a da ex-prostituta do vilarejo, Katerina, agora no papel de Maria Madalena, olhando para o corpo de Cristo enrolado na bandeira grega, cantando na porta da igreja: "O sol se levantou, a neve derreteu e levou o nome dele nas águas". Finalmente, na glória de acordes harmônicos, a música se eleva enquanto uma imensa e bela luz permeia a cena,

sugerindo esperança em relação ao futuro. Como reproduzir visualmente essas palavras, ao ar livre, na antiga cidadela de Salônica, onde nem o espaço nem a música permitiam mudanças de cena? Foi consultando uma das muitas caixas de sapatos com cartões-postais que guardo para inspiração e referência que topei com algumas fotografias antigas de um casamento em um vilarejo da Macedônia, mostrando um jovem casal sendo alvo de uma chuva de pétalas de rosas brancas no momento em que saíam da igreja. Era essa, exatamente, a imagem necessária para solucionar o problema. Nos 16 compassos introdutórios do *allegro con brio*, os moradores do vilarejo cobriram o piso do palco com pétalas de rosas brancas tiradas de pequenos cestos. As pétalas permaneceram cobrindo o piso durante o restante do último ato. À medida que a ação ficava cada vez mais sombria com a ajuda da iluminação de Henk van der Geest e do céu noturno estrelado, as pétalas pareciam se transformar em neve. Por um milagre, noite após noite, no momento correto após a morte de Manolios/Cristo, o vento como que lançava os flocos de neve no ar, silenciosamente, algo que nenhuma maquinaria cênica poderia ter feito; e, obedientemente, o vento se aquietava para os últimos acordes. Nesse momento, o público sempre se mantinha em silêncio.

A colisão entre o passado e o presente

Nas palavras, o passado e o presente estão em constante colisão, algo que as torna pitorescas. As palavras possuem uma *corrente prateada de som*, o que individualiza cada escritor. Traduzir esse som em cor e espaço é um desafio estimulante para o cenógrafo, que deve estabelecer graficamente a qualidade da escrita. Durante sua vida relativamente curta, boa parte dela passada na Itália em exílio voluntário, Nikolai Gógol (1809-1852) escreveu somente três peças e permanece até hoje um enigma que desafia classificações. Embora seja às vezes chamado de *o primeiro realista russo*, descreve um universo onde cada um é vítima de sua própria loucura. Cada personagem acredita que é fabuloso, mas nós, espectadores, podemos enxergar a absurdidade dele. Gógol cria um mundo desconexo e disfuncional, desenfreadamente engraçado e terrivelmente verdadeiro. Na descrição que faz de sua própria peça, *O casamento*, ele diz: é "um evento completamente improvável". Seu texto é fácil e divertido de ler, bem diferente da barreira que ocasionalmente demove as pessoas de lerem Shakespeare; no entanto, o mundo gogoliano é muito difícil de ser apreendido. O cenário pintado não é resposta. Necessita da realidade equivalente à linguagem, igualmente fantástica. A realidade gogoliana

é um mundo virado de cabeça para baixo. Ao mesmo tempo, os personagens parecem aceitar isso de maneira totalmente normal, similar aos estranhos e artificiais cenários de aposentos nas lojas de móveis, que não são de verdade — mais reais do que o real, se é que uma coisa assim pode ser imaginada. Sempre que viajo, visito brechós ou lugares que concentram objetos descartados pelas pessoas. Esses objetos de todas as datas e épocas, modernos e antigos, justapostos sem nenhum planejamento, formam um padrão próprio, são um tesouro barato. Adoro vendas em quintais e em garagens nos subúrbios, onde suvenires de férias dispendiosas e trajes de casamentos equivocados são jogados sobre a calçada, e a vida das pessoas pode ser reconstruída a partir dos objetos. Adoro os grandes armazéns, que frequentemente abastecem os brechós, com roupas penduradas em araras, como fantasmas, esperando para ser reencarnadas. E os depósitos de móveis do Exército da Salvação, repletos de móveis quebrados e feios com os quais alguém, alguma vez, conviveu, mas que agora não têm espaço na casa. Sem falar das lojas de teatro e cinema, que estão, é claro, um nível acima, pois já foram pré-selecionadas por seu potencial econômico. Tenho um mapa pessoal das lojas do mundo que vendem bricabraques.

Isso deslocou amontoados de formas e tamanhos que repercutiram em relação à linguagem de Gógol, mesmo em uma versão de ópera necessariamente abreviada. O quarteto de pretendentes canta seus pensamentos deslocados de Agafya, a garota solteira, que está procurando um marido:

Kochkariov: Ele ficou doido por ela...
Zhevakin: Ela é um docinho...
Anushkin: Ela deve falar francês...
Podkoliosin: Ela tem um nariz grande e não fala francês...

E a música complementa as palavras. Assim, comecei a imaginar uma composição de objetos descartados deslocados no palco, usados agora para o propósito contrário de seu uso original ou personalizados conforme a necessidade das pessoas. Pensei que se Podkoliosin, o solteirão de meia-idade, vivia em um sótão, o telhado poderia ter goteiras e, assim, ele talvez precisasse de um velho guarda-chuva, quem sabe de uma carruagem antiga ou, como encontrei, de um campo de golfe, preso sob o teto de seu quarto. Provavelmente, o guarda-chuva, também sendo um objeto descartado, teria furos e precisaria ser coberto com panos velhos, podendo ser um lugar útil para pendurar a roupa lavada. Em seguida, na rua,

encontrei a estrutura de uma antiga cama dobrável, que, quando posicionada sobre sua base vacilante, tinha dois pés extensíveis que formavam perfeitos varais, e o centro das molas da cama podia apoiar o guarda-chuva. Assim, a primeira *vinheta* foi criada: contando a história não escrita de como dois homens viviam, refletindo as fantasias e o mundo grotesco da imaginação de Gógol. O texto não tem de ser ilustrado como uma locação cinematográfica, mas a história por trás do texto deve ser exibida, com cada área complementando a outra.

Colaboração

O grande desenvolvimento dos cursos de *design* baseados em *performance*, som e movimento vai contra uma abordagem tradicional, que incluía o estudo do texto como parte do currículo. No entanto, de modo geral, os espectadores vão ao teatro para ouvir histórias, discussões e argumentos, a maioria dos quais baseados em palavras, e os teatros que buscam novos talentos têm dificuldade de encontrar artistas visuais capazes de lidar com textos dramáticos. Por conseguinte, há cada vez mais casos de diretores que criam sozinhos o quadro visual e que utilizam os iluminadores cênicos para dar vida aos atores. Uma maneira de reparar isso, e criar mais oportunidades para artistas visuais escreverem e para escritores criarem arte visual, é estabelecer colaborações para a adaptação de livros e histórias amadas para o palco. Esse processo em que dois artistas criativos, utilizando diferentes partes do cérebro, trabalham para dar vida a um interesse compartilhado, começando a partir de alguém escrevendo, desenvolveu-se muitíssimo nos últimos anos, conforme as obras adquirem cada vez mais relevância contemporânea. A realização de adaptações é uma maneira maravilhosa de países compartilharem seu patrimônio literário e cultural e de promoverem e melhorarem o entendimento mútuo, e de uma forma que seja singularmente na esfera da colaboração artística. Os exemplos de companhias criando trabalhos dessa maneira são muitos: na Rússia, no Irã, na Palestina, na Polônia, na Grã-Bretanha etc. É o processo criativo real visto de perto, no entanto, que merece exame e investigação para se entender o quanto todos nós pensamos diferentemente. Quando uma obra literária está em domínio público, não é necessariamente direito apenas de um autor estabelecido começar uma adaptação ou transformação para o palco, embora sejam eles os mais experientes para criar diálogos e estruturas. Não há restrição para que um artista visual enxergue o potencial de um texto e se torne o motivador de um trabalho colaborativo. Talvez a expectativa de que o texto e os autores devam

sempre ser virtuoses camufle a realidade de que a colaboração real, resultando em criação real, precisa do resultado final para ser memorável aos criadores e aos espectadores, e esse equilíbrio só é alcançado quando todos partem do mesmo ponto e visam chegar ao mesmo destino.

A ópera-coral *Eddi of Manhood End* começa a partir de um poema curto de Rudyard Kipling, de 1910[7]. É simples e rítmico, e sugere imediatamente que deve ser transformado em música. Considerando esse poema como texto ou libreto, começamos a imaginar a forma que assumiria se fosse encenado. Precisaria ser fluido, sem paradas ou interrupções para mudanças de cena. O poema mostra claramente Kipling contando a história, mas muda de uma narração para as palavras do padre Eddi, que recebeu a missão ingrata de ensinar aos primitivos anglo-saxões como pescar e, simultaneamente, convertê-los ao cristianismo.

Essa foi a primeira pista para a encenação. Um personagem, um cantor que poderia ser Kipling, e sem nenhuma mudança, exceto por uma ação simples, tornar-se-ia Eddi e voltaria a ser Kipling no fim. Nas fotografias, Kipling aparece em um longo sobretudo escuro, de camisa branca, com um lenço de seda branco no pescoço e um outro, também branco, no bolso. Já tínhamos planejado uma grande pedra sobre o palco. Assim, vimos que ele poderia tirar o sobretudo de trás da pedra, utilizar o lenço de seda como estola sacerdotal e a camisa branca como sobrepeliz. Poderia colocar cuidadosamente o lenço de bolso branco sobre a pedra com duas velas ao lado, convertendo-a em um altar e completando a transformação do exterior para o interior da capela. Novamente, as pistas para uma criação maior estão incorporadas no texto, apenas esperando para se tornarem realidade.

A imagística da arte

A leitura de textos e poesia é uma atividade bela e prazerosa, que oferece ao artista a oportunidade de se identificar diretamente com o texto e se envolver com o assunto. Se for possível ler textos no original, e também traduzidos, vale a pena o esforço de escutar e reter o som das palavras. Fernando de Rojas, escritor medieval espanhol, em seu romance dramático *La Celestina*, de 1499, capta as alturas e

---

7 Rudyard Kipling, *Rewards and Fairies*, London: Macmillan, 1910. [Ver *The Conversion of St Wilfred*.]

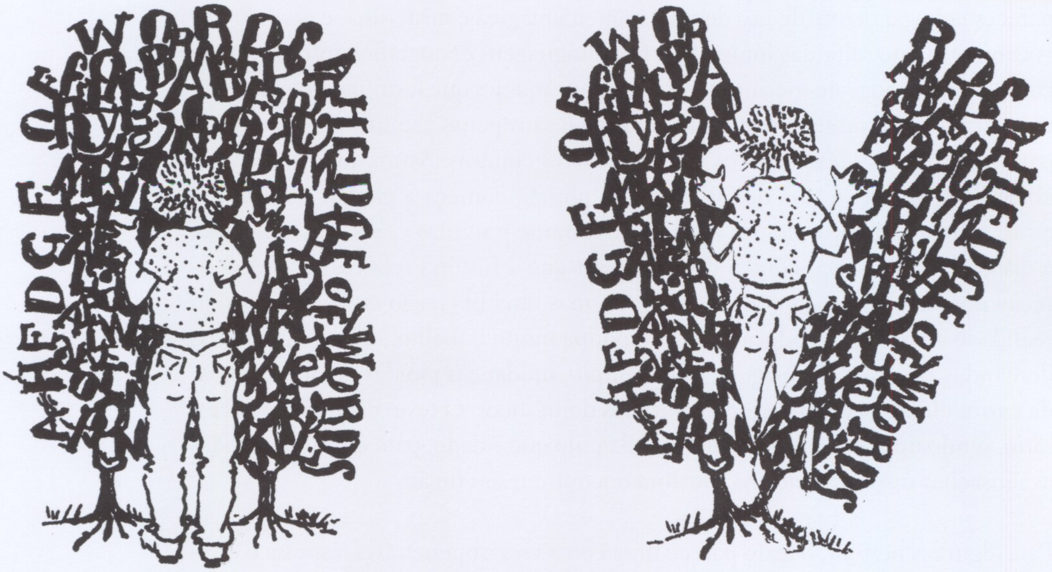
as profundezas da existência humana fazendo que as palavras, em espanhol, saltem das páginas. Ele cria descrições verbais que contêm espaço e imagem e que estão inextricavelmente tecidas como os malfadados amantes Calisto e Melibea. Quando o casal finalmente se encontra, Rojas utiliza palavras para descrever as imagens físicas de desejo e morte – uma escada alta, da qual Calisto cai e morre, e uma pequena torre, na qual Melibea comete suicídio. Relacionando isso às pinturas da época, fica claro como a imagística das artes plásticas influencia a estrutura dramática. O culto à cavalaria medieval – o cavaleiro sobre seu cavalo branco, resgatando a garota virgem aprisionada em uma torre – é a iconografia contemporânea trazida à página. Não há necessidade de ver um corpo quebrado, pois é suficiente ouvir a voz do pai de Melibea lamentando a morte da filha e repreendendo o mundo que o tratou com essa desdita. No entanto, com as palavras finais, "por que você me deixou triste e sozinho no vale de lágrimas?", Rojas puxa as imagens das alturas para as profundezas do desespero. De uma torre no céu para um vale na terra: a imagem é vertical. Ibsen utilizou a mesma imagem em sua notável peça *Solness, o construtor*: quanto mais uma pessoa lê, mais claro fica que essas palavras e esses espaços estão ligados de modo inextricável. O exemplo mais famoso é, naturalmente, *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. Mesmo sem um balcão físico, a cena deve ser construída espacialmente em uma diagonal para fazer sentido. As falas vão das alturas às profundezas (ato II, cena 2): "(...) Os muros do jardim são altos e difíceis de escalar, e o lugar, de morte, considerando quem você é (...)".

The Great Game é uma série de doze peças originais com meia hora de duração cada uma, encomendadas pelo sempre arrojado Tricycle Theatre, de Londres, e cobrindo diversos aspectos do Afeganistão desde a Segunda Guerra Anglo-afegã, no final do século XIX, até os dias de hoje[8]. As peças são apresentadas agrupadas ao longo de três dias, e também em maratonas de fim de semana, quando os espectadores podem assistir a todo o repertório, incluindo filmes, exposições, palestras e discussões. É um projeto desafiante e estimulante, ilustrando como distintos pensadores abordam o mesmo assunto a partir de pontos de partida próprios, mas alcançando um denominador comum que leva a um mesmo fim. Os pensadores visuais (ou seja, a equipe cenográfica) percorrem o espaço, falando sobre cores e texturas, imagens e formas, pedaços de madeira, papel e tecidos que

8 *The Great Game*, no Tricycle Theatre, em Londres, dirigida por Nicholas Kent e com estreia em 22 de abril de 2009.

parecem chegar diante de nós de uma maneira mágica e misteriosa, e criando um vocabulário que salta das fotografias. Essa linguagem cenográfica intuitiva pode parecer incômoda, até mesmo irrelevante para aqueles que formulam o conteúdo e as narrativas do projeto, mas ambas as formas são apenas caminhos preliminares para o assunto. Os textos são os denominadores comuns. Assim que começam a chegar, mesmo na forma de rascunhos, o projeto começa a ganhar uma forma e um formato. A partir de um assunto importante e muitas vezes desconhecido, a disposição do espaço cênico deve permitir que a história seja contada. A definição dos parâmetros não é uma restrição, mas uma liberação artística, trazendo realidade ao quadro. A adoção do texto poupa muito trabalho, mesmo quando as demandas são amplas e exigem, por exemplo, mudanças rápidas de neve à areia, de carros clássicos Rolls-Royce a interiores domésticos. O texto diz o que é necessário, sendo uma boa ideia se apropriar daquilo que é dado, para que, então, todas as sensações instintivas de cor e textura encontrem seu lugar.

Para algumas pessoas, o texto parece uma cerca viva impenetrável, espessa e espinhenta de letras misturadas, através da qual um outro lado pode ser vislumbrado (Figura 2.5). Sabe-se que diversos artistas visuais, que desenham de modo fácil e belo, também têm diversos graus de dificuldade para ler, o que torna a abordagem de um texto denso uma tarefa intimidante. Desenvolver uma estratégia para achar um caminho em um texto é parte importante da prática de um cenógrafo. Quer a mão, como peça de trabalho artístico (o que torna o trabalho prazeroso), quer por meio de planilhas no computador (o que torna a tarefa facilmente transferível para os outros membros da equipe), um quadro de análise de texto converte palavras em um código visual. As planilhas devem ter todas as informações possíveis para que o texto possa ser inteiramente visualizado de imediato. Sempre diferirá, de acordo com a complexidade do texto: às vezes, com as cenas ao longo do alto da página, os personagens na lateral da página e os quadros mostrando que personagens estão em que cena. Colunas adicionais podem descrever o mobiliário, a iluminação, os objetos cênicos, as músicas e, se necessário, em cores distintas para clareza e satisfação. Depois da conclusão desse trabalho, há um caminho através da sebe, e a luz do dia, do outro lado, fica esperando para que todas as ideias visuais caiam em seu devido lugar.



2.5 – Cerca viva de palavras

PESQUISA 3

Fazendo perguntas – encontrando respostas

Por natureza, um cenógrafo é um colecionador cultural, deleitando-se na busca do efêmero da história e da sociologia. A variedade do trabalho que se apresenta é parte da fascinação da matéria, e satisfaz uma curiosidade inerente e insaciável de se conhecer não só os grandes eventos da história, mas os detalhes exatos de como as pessoas viviam, comiam, se vestiam, se limpavam e ganhavam a vida. O desafio para o pesquisador cenográfico é saber utilizar um olhar individual para deslindar a essência da matéria, persegui-la, capturá-la e, então, decidir se ela será utilizada ou não.

Memórias esquecidas

A pesquisa histórica abre janelas para um mundo da peça que pode não estar descrito no texto, mas que motiva e afeta o comportamento dos personagens. Descobertas paralelas nas artes, na ciência, na indústria e no comércio demonstram como o mundo é interligado. Poucos acontecimentos são ocorrências isoladas, e, conforme as ligações entre países e pessoas ficam cada vez mais entrelaçadas, a pesquisa revela mais semelhanças do que diferenças. Embora os acontecimentos históricos sejam matizados pelas perspectivas nacionais, específicas do tempo e do lugar, a própria normalidade e a repetição das rotinas diárias das pessoas através dos séculos também é história e se liga imediatamente ao espectador atual. O artista visual trata de extrair a essência da realidade e de apresentá-la com clareza sobre a tela. A memória e o reconhecimento do observador são ativados e visualizados por meio do olhar seletivo do artista: vestuários, objetos ou cores despertam novamente memórias e provocam a alegria da identificação. O espectador se liga à matéria quando um cenógrafo é capaz de escolher um objeto que expresse mais do que sua realidade física. Um exemplo clássico é o chapéu que Winnie usa na peça *Happy Days*, de

Samuel Beckett, em que apenas a cabeça dela é vista. A partir desse chapéu, o público deve ser capaz de imaginar a vida prévia de Winnie, como ela diz: "no estilo antigo".

Pesquisa criativa

A pesquisa criativa demanda um ataque duplo à matéria. Por um lado, a investigação do quadro geral amorfo, abrangendo acontecimentos históricos contemporâneos, permite que a imaginação perambule livremente em movimentos largos através dos continentes e da história. Por outro lado, a pesquisa deve enfocar os detalhes específicos, até minúsculos, que podem ser extraídos dos indícios incorporados no texto. A narrativa cenográfica traz um ângulo individual a uma obra bem conhecida para que ela possa ser apresentada de forma nova para o público. A pesquisa é o trabalho do detetive: a caça por indícios visuais incorporados no texto. O terreno deve ser preparado com cuidado. Na prática, isso significa a leitura lenta e ponderada do texto e, ao interrogá-lo, perguntas são respondidas.

Frequentemente, os autores têm uma ideia muito clara a respeito da sensação e da atmosfera necessárias para a peça, mas a descrevem em excesso ou não a descrevem em absoluto. Por exemplo, em *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen, escrita em 1890, a cena é descrita como ocorrendo no palacete de Tesman, na região oeste da cidade – "uma grande sala de visitas, bem mobiliada, com bom gosto, e decorada em cores escuras etc.". Em pouco tempo, descobre-se que não se trata da decoração de Tesman ou de Hedda, pois a casa foi adquirida para eles enquanto estavam ausentes. Primeiro indício: eles estão vivendo na decoração de alguma outra pessoa. Então, revela-se que a casa é muito cara para eles e é tão grande que possui quartos extras; Tesman diz que não pode "pedir para Hedda morar em uma pequena casa suburbana". Por que eles estão morando ali? A casa e sua mobília devem dar a impressão que Tesman e Hedda estão vivendo além de suas posses. No final do primeiro ato, Tesman, em uma tentativa desajeitada de chegar perto de Hedda, afirma: "Veja, Hedda, é a casa com a qual nós dois costumávamos sonhar... que nos apaixonamos". Assim, a história seria a de que eles viram a casa e Hedda se apaixonou por ela? A casa é *moderna*, em comparação com a norma burguesa de 1890? Então, o indício seguinte é dado no segundo ato, quando Hedda descreve ao juiz Brack como ela sentiu pena

de Tesman no verão anterior e deixou que ele a acompanhasse até a casa dela: "E, assim, para ajudá-lo, disse bastante casualmente que gostaria de viver ali, naquele palacete". Algumas linhas depois, revela-se que o palacete pertenceu à falecida senhora Falk, e, embora tivesse sido preparado para o jovem casal na ausência deles, ainda conserva o "aroma de alfazema e rosas secas em todos os aposentos". Provavelmente, a falecida senhora Falk era idosa, e, evidentemente, a casa ficou vazia; não é uma construção modernista da virada do século XIX, mas provavelmente incorpora todos os valores da afluência norueguesa. Esse exemplo demonstra como indícios ocultos no texto podem ser expostos e utilizados para construir o quadro da peça e da história por trás dela.

A pesquisa criativa é muito mais do que fotocopiar ilustrações em preto e branco de livros, embora bibliotecas de museus, livrarias, galerias de arte e a internet sejam pontos de partida óbvios e adequados. A pesquisa aguça os sentidos para se reconhecer quando algo pode ser útil e apropriado. John Ruskin, pintor e socialista, afirmou: "Não há nada como o ato de desenhar para nos ensinar a ver". Uma referência encontrada em um livro se aloja no banco da memória para sempre por meio de um desenho urgente, sério e vigoroso. Os artistas visuais registraram os detalhes da vida cotidiana ao longo da história mediante desenhos de observação que permanecem para sempre como fontes primárias de pesquisa. O objetivo da investigação visual não é apenas permear a visão da peça, mas transmitir essa informação no sentido de apoiar os atores e o diretor em suas pesquisas durante o período de ensaios.

O humor do momento

As pinturas demonstram que toda a arte é produto e reflexo de sua época e que, independentemente de sua narrativa ou assunto, são ricas em detalhes incidentais que abrem uma janela sobre seu mundo. Visitar galerias de arte e colecionar reproduções de cartões-postais, arquivando-os para consulta rápida, desenvolve um recurso cenográfico mais valioso: uma biblioteca de referência visual. Sem dúvida, pintores, escultores e artistas gráficos refletem o gosto, o humor e a atmosfera de sua época e deixam enciclopédias de informações e abundantes detalhes para as futuras gerações. Jacques-Louis David, proeminente pintor da Revolução Francesa, refletiu em suas pinturas o panorama da mudança na França durante a passagem do monarquismo para a revolução.

Desde as pinturas neoclássicas iniciais de David, de temas grandiosos, até as finais gravuras populares e seus desenhos para as *grandes fêtes* revolucionárias – as manifestações teatrais populares das aspirações de uma nação –, todas revelam a vida vivida nos extremos da sociedade francesa. Isso pode, então, ser complementado por meio da observação das pinturas de Greuze ou das aquarelas e recortes de latão dos irmãos Lesueur, no Museu Carnavalet, em Paris. Certo dia, reconstituí os passos de um *sans-culotte* a caminho de tomar a Bastilha a partir de uma cópia emprestada de um mapa rabiscado a mão do período, encontrado no arquivo do museu. Percorri as ruelas sinuosas do antigo Marais, imaginando como os revolucionários podiam ter se escondido e se reagrupado. Não é de se admirar que, posteriormente, Paris foi projetada com avenidas longas e retas, com vistas claras de uma extremidade a outra, para um controle fácil da multidão. A pesquisa visual também revela o ícone mais importante: a escala do homem em relação à arquitetura. Por exemplo, há uma grande diferença entre as formas humanas proeminentes das pinturas de Piero della Francesca, postas contra uma arquitetura menor, em comparação com os pequenos seres humanos dominados pelos grandes monumentos retratados pelos pintores realistas russos da década de 1930. Captar esse senso de proporção e traduzi-lo cenograficamente é uma maneira de descrever todo um período histórico sobre o palco. No mundo da peça que está sendo recriada, as gravuras, as cerâmicas, as decorações têxteis e outros objetos contêm uma riqueza de informação visual pronta a ser reciclada em vez de reproduzida.

Um museu vivo

Compartilhar as descobertas da pesquisa com todos os envolvidos na produção, para que possam contribuir para o trabalho, é fundamental. Uma maneira de fazer isso é transformar as paredes vazias da sala de ensaio em um vibrante *museu vivo*, onde as informações da pesquisa pictórica possam ser absorvidas quase que por osmose e atuar como ponto de referência de atores, diretores e equipe de produção. Desenhos rápidos e livres colados nas paredes, coleções de objetos coloridos referentes à vida emocional de um personagem, fotografias antigas agrupadas, amostras de tecidos, ilustrações de cadeiras, materiais impressos fora de circulação (programas de teatro, pôsteres etc.), mapas históricos ou imaginários do mundo da peça: tudo isso atua em favor do espetáculo. Também coloca firmemente a arte visual na agenda diária, pois a presença de

um cenógrafo jamais pode ser associada àquele *que não é visto* e que, portanto, *não é lembrado*; além disso, os atores podem ser estimulados a contribuir para esse museu vivo. Na pesquisa, não há só rigor acadêmico, mas um ingênuo prazer pueril na alegria da descoberta e nas ligações estabelecidas entre objetos aparentemente díspares. Cada cenógrafo sabe que a apresentação obrigatória da maquete, e, às vezes, dos desenhos dos figurinos no primeiro dia de ensaio, é recebida polidamente pelos atores, cuja principal preocupação é a maneira pela qual vão achar um jeito de superar os problemas imediatos que anteveem. A apresentação logo é tirada da memória. Três horas depois, à medida que o contrarregra marca com fita adesiva o piso e que diretor e atores começam a trabalhar nas cenas movendo-se alegremente através das paredes que acabaram de ver na maquete, o grupo não consegue se lembrar do piso da sala de ensaio. Quando uma apresentação está incorporada em um museu vivo, e os projetos são deixados ali, os atores são convidados a ingressar no mundo que foi criado; portanto, a pesquisa se torna um componente orgânico de toda a produção. Isso requer a duplicação dos desenhos e croquis, para que fiquem na sala de ensaio enquanto a maquete vai para a oficina de cenografia, e também exige a cópia dos desenhos originais dos figurinos antes de enviá-los para a oficina de costura, para que permaneçam nas mentes dos atores. Se estiverem evidentes nas paredes, uma galeria vistosa e expressiva será criada, e a visão permanecerá como prova de fogo do trabalho e não como um apêndice externo – será um lembrete constante da realidade visual que logo será apresentada ao público. Os atores podem ser estimulados a colocar cópias dos desenhos dos figurinos nos camarins, com amostras dos possíveis materiais, para que possam trabalhar tendo a sensação e a textura dos tecidos em mente. O orçamento deve permitir que o mobiliário esteja presente nos ensaios desde o início, para que, com apoio da pesquisa, os atores possam começar a *possuir* os objetos com os quais precisam trabalhar. A integração ao processo do trabalho de pesquisa permanente obriga a produção a providenciar um espaço exclusivo, com privacidade, ou seja, um ateliê próximo da sala de ensaio. Um espelho, roupas de baixo e sortimentos de adereços, luvas e chapéus podem ser deixados por perto, prontos para serem escolhidos e utilizados no ensaio, para que o figurino se torne a segunda pele do ator. Quando os atores não estão participando de uma cena, trabalho com eles nesse espaço, aprendendo, a partir deles, o desenvolvimento do personagem, em vez de impor a eles um conceito preconcebido. A pesquisa cenográfica existe no passado, presente e futuro, fazendo parte de uma boa produção.

3.1 – Desenho dos figurinos de *Macbeth*, Teatro Clwyd

Observando a vida

Sou observadora compulsiva da vida humana, e a todo lugar que vou observo e deslindo detalhes minúsculos que sou capaz de registrar e que talvez possa usar tempos depois. Nunca viajo sem uma caderneta de desenho no bolso, que posso utilizar discretamente para registrar os pequenos detalhes e idiossincrasias do meu interesse. Em Tbilisi, na Geórgia, o antigo e o novo se confundem nas ruas. Mulheres na última moda passam por velhos artesãos, que trabalham do mesmo jeito há centenas de anos, ao ar livre. Em minha estadia ali, tive a oportunidade de viajar para regiões montanhosas, como sempre, munida de lápis e papel. Aquelas regiões são compostas de pequenas propriedades rurais, com seus hábitos, costumes e estrutura social. A hospitalidade georgiana é famosa, e as portas

estão sempre abertas para os visitantes entrarem e compartilharem um almoço de quatro horas de duração. Parecia uma rara oportunidade de criar um bom auxílio à memória. Ansiava registrar o máximo possível, em particular, as aparências e as faces notáveis, que expressam de modo tão eloquente sua história turbulenta; eu sabia que, em algum momento, aquilo teria bom uso.

Enquanto trabalhava em uma nova produção de *Macbeth*, de Shakespeare, assistia ao noticiário televisivo. Concentrava-me na ilhota escocesa de Iona, onde John Smith, líder do Partido Trabalhista da Grã-Bretanha, estava sendo enterrado. Era o lendário local da sepultura do rei Duncan, de Forres, cujo assassinato nas mãos de Macbeth inicia a cadeia desastrosa de eventos, levando à morte após morte na peça. Na televisão, vi o contorno elíptico de Iona contra um céu luminoso.

À medida que o cortejo fúnebre se aproximava da sepultura, o pastor da igreja da Escócia descrevia a ilha como "um lugar muito pequeno, onde só um papel de seda separa o mundo material do mundo espiritual". Em *Macbeth*, Shakespeare cria um mundo onde o sobrenatural vive perto do natural; os dois mundos estão ligados de maneira inextricável. Imaginei imediatamente um palco frágil, estreito, curvo, em forma de concha, que poderia ser iluminado a partir de baixo e onde as três irmãs bruxas viveriam, tendo o mundo mortal acima delas. Lembrando dos meus desenhos georgianos, que retratavam similarmente clãs isolados nas montanhas caucasianas, vislumbrei como essas duas imagens poderiam ser utilizadas juntas para criar a paisagem para a peça. Nenhuma experiência jamais é desperdiçada (Figura 3.1).

Expressando o subtexto

Ocasionalmente, arte e vida colidem, dando oportunidade para a pesquisa assumir um foco pessoal que pode permear toda a produção. Recebi uma proposta de fazer uma das peças que eu menos queria fazer, *O mercador de Veneza*, de Shakespeare, com o grande ator *sir* Alec Guinness no papel de Shylock. Sempre considerei aquela peça desnecessariamente litigiosa, independentemente da qualidade da produção. Mesmo as versões do século XVIII, que tentaram apresentá-la como uma comédia, fracassaram em encobrir suas deficiências e dificuldades. Assim, nos encontramos no jardim contemplativo de Guinness, em sua casa, na zona rural de Sussex, para conversamos acerca dos problemas da peça. Em sua casa, havia uma coleção de reproduções das pinturas de Morandi. Uma delas era uma natureza-morta com garrafas sobre uma mesa junto a uma parede vazia. Cada garrafa era apresentada isolada e solitária, com a forma e o formato retratados impiedosamente com todas as suas falhas, e trazida à proeminência por meio da parede, cujo fundo era liso e sem enfeites. Morandi é um pintor do século XX que parece atemporal. Suas composições, como aquelas de Chardin, posicionam os objetos no espaço com a precisão de um diretor de palco, contando uma história implícita de medo e isolamento. Alec Guinness afirmou que aquela natureza-morta era, para ele, a chave em relação à peça. Paredes mantêm as pessoas do lado de dentro ou do lado de fora, e as definem como *insiders* ou *outsiders*, o que Guinness enxergava como sendo o dilema, bastante humano, de Shylock. Ele é necessário para ajudar a funcionar a sociedade na qual vive, mas é sempre excluído. Conversamos a respeito do dilema das minorias e dos

paralelos modernos relativos a divisões étnicas e leis de segregação, que colocam determinadas pessoas atrás das paredes, para que não possam contaminar ou poluir o resto da população. Os perigos disso estão descritos tragicamente na peça de Shakespeare. As observações equilibradas e afáveis de Alec Guinness me impressionaram muito, e decidi ir a Veneza para ver, exatamente, o mundo da peça; o gueto do qual Shakespeare tinha ouvido falar, mas que jamais tinha visto. Claro que *O mercador de Veneza* não envolve, literalmente, a cidade, não sendo necessário reproduzir edifícios renascentistas no palco. No entanto, eu estava procurando uma metáfora eloquente e apropriada, e aquela jornada era um ponto de partida.

No início da primavera, ao chegar a Veneza, estava muito frio e úmido. Tudo o que vi ali foi, sem dúvida, matizado pela febre alta que contraí de imediato. Em meio a uma cerração, perambulei com um pequeno estojo de aquarelas, uma câmera e a informação de um guia de viagem do século XIX que dizia: "Após abril de 1516, os judeus venezianos foram forçados a se estabelecer em uma área distinta da cidade, onde existia um *ghetto* (palavra veneziana para fundição) de peças de artilharia". O gueto está situado em Sestriere, no *canale* Canareggio, com acesso por um pórtico ladeado por duas antigas torres de guarda de madeira, ou aduana, abrindo-se para uma praça esquálida e apertada. A primeira surpresa foi o tamanho reduzido da área e como as construções eram extraordinariamente altas e precárias – como em muitas favelas, onde as pessoas vão empilhando suas moradias. Imediatamente, aquilo apontou para uma possível solução cênica para a peça: contrastar Veneza (vertical e contida) com Belmonte (horizontal e aberta). Embutida em um velho muro, à direita da entrada do gueto, havia uma placa antiga escrita em latim, registrando as regras do espaço impostas pela corte veneziana: quando os portões seriam abertos e fechados, os horários de recolher, a exigência de sempre portar identificação, a proibição de reuniões públicas e observâncias religiosas e a proibição estrita de associação com judeus convertidos ao cristianismo e que, portanto, podiam viver fora do gueto. Aquele era o mundo de Shylock. Era impressionante o número de muros que portavam outros decretos, com letras romanas profundamente gravadas, e, conforme a luz cambiante alcançava as facetas das incisões, as letras ficavam cada vez mais escuras. Eu poderia fazer um muro com letras romanas gravadas, que seria o texto em inglês da placa em latim, na entrada do gueto. As regras do espaço estariam sempre presentes, um lembrete constante para Shylock a respeito das restrições do dia a dia. Para criar as distintas ambientações venezianas, o muro poderia se abrir,

e cada metade poderia girar no fundo do palco criando espaços diferentes de ruelas e pracinhas. Para as cenas contrastantes de Belmonte, o muro poderia girar para o fundo do palco e não ser visto. Febrilmente, fiz pequenos croquis *in loco* e mal podia esperar para voltar à Inglaterra e compartilhar aquelas descobertas. Na primeira oportunidade, fui me encontrar com o diretor, Patrick Garland, e com Alec Guinness. Sem demora, começaram a ter ideias sobre como poderiam utilizar o muro. Durante muito tempo, estudamos a obra de Roman Vishniac, fotógrafo russo. Em seus trabalhos com figuras isoladas, agachando-se junto a muros antigos, encontramos um paralelo com o isolamento pungente de Shylock em Veneza. A atmosfera seria mais intensificada por meio do uso da plangente música para cordas dos trios de Shostakovich, tocada em contraste com as serenas e religiosas *Vespro della Beata Vergine* (Vésperas da Santa Virgem), de Claudio Monteverdi. Todos nós sentimos que aquele era um caminho por um assunto difícil, em que o subtexto poderia ser expresso visualmente sem dominar a cena e afogar os atores. Fiquei grata de não ter simplesmente recorrido a informações de fontes indiretas encontradas em livros, mas por ter realmente experimentado e registrado diretamente a atmosfera sinistra do gueto veneziano.

Encontrar imagens e referências

A pesquisa de campo real pode render resultados bastante inesperados. Sempre que possível, viajei para os locais onde as peças eram ambientadas para criar um sistema pessoal de arquivamento em que posso fazer referências cruzadas de minhas informações visuais. Esse sistema de arquivamento está alojado em uma coleção de caixas de sapatos que têm tamanho e forma perfeitos para cartões-postais e fotografias, além de serem facilmente empilhadas umas sobre as outras. A informação é inútil a não ser que possa ser facilmente acessada. Na preparação da montagem de *Yerma*, de Federico García Lorca, fui à Andaluzia para observar ou sentir algum elemento simples que sintetizasse aquele mundo estranho e fechado. Fiquei hospedada em Granada e decidi ir a Viznar, onde Lorca morreu executado em 1936 e onde, como ouvi falar, um memorial fora recentemente construído em sua homenagem. Tinha comigo um mapa, mas ele não era muito claro. Estava com uma pessoa que falava espanhol, e, prontamente, descobrimos que ninguém queria nos dizer o local da morte de Lorca. Havia uma atmosfera pesada e desconfortável naquele vilarejo. Finalmente, encontramos o jardim do memorial, abandonado, atrás de portões de ferro preto deixados entreabertos. O

jardim foi construído como um pátio suspenso, com os poemas de Lorca pintados a mão sobre os azulejos. Água corrente e bicas brotavam de fontes invisíveis nas colinas misteriosas, acima dos traçados onde os caminhões teriam passado à noite fazendo um barulho contínuo. As execuções teriam ocorrido de manhã bem cedo e sido ouvidas, por acaso, pelos habitantes de Viznar; assim foi descrita graficamente a morte de Lorca nos relatos das testemunhas, contidos no livro *The Assassination of Federico García Lorca*, de Ian Gibson. No entanto, no jardim do memorial, os azulejos estavam quebrados e latas de tinta e pedras tinham sido arremessadas contra as paredes maculadas e silenciosas dos poemas. Aquela noite, em Granada, em um quarto quente de hotel, ouvi os cachorros uivando. A tensão foi inesquecível.

No meu retorno, lembrei-me de uma viagem semelhante que fiz alguns anos antes para Safed, em Israel, ao norte do mar da Galileia, outra comunidade fechada. Na caixa de sapatos adequada, achei meus desenhos e fotos, e vi que os muros estavam pintados de verde e azul tradicionais, gravados com desenhos de flores de jasmim, como tinha visto na Andaluzia. As portas muito pequenas das casas ficavam abaixo do nível da rua, e, acima dos portais arqueados, pintados de azul, existiam pedaços de vidro colorido embutidos na argamassa, capturando a luz do sol. Os interiores escuros eram escassamente mobiliados e, ao me aventurar por detrás dessas casas secretas, vi grandes quantidades de roupas de baixo femininas brancas zigue-zagueando pelos pequenos pátios, penduradas sobre cordas com nós. A justaposição dessas duas experiências, Viznar e Safed, tornou-se o ambiente para a produção de *Yerma*, visto através dos olhos de duas mulheres, a diretora Di Trevis e eu, que podíamos, ambas, entender o desejo apaixonado de Yerma por uma criança. Para dar total proeminência às atrizes e manter a produção o mais simples possível, decidimos usar o teatro em forma de arena. Os dois balcões do Cottesloe Theatre, cercando o espaço nos quatro lados, foram forrados de roupas de baixo femininas brancas, como a roupa lavada nos varais que tinha visto em Safed. Fizemos um piso de argamassa verde e, quando ainda estava úmida na oficina de pintura, desenhamos nela um motivo decorativo de flores de jasmim. Sobre esse piso, completado somente por uma quantidade mínima de mobiliário de madeira, cerâmicas de terracota e iluminação baixa, a diretora criou quadros emotivos com as atrizes, que caminhavam, com passos ágeis e uniformes, do interior para o exterior, capturando os diversos humores inconstantes da peça e dando ao público um *insight* do que jazia no cerne da atmosfera opressiva de uma comunidade feminina fechada.

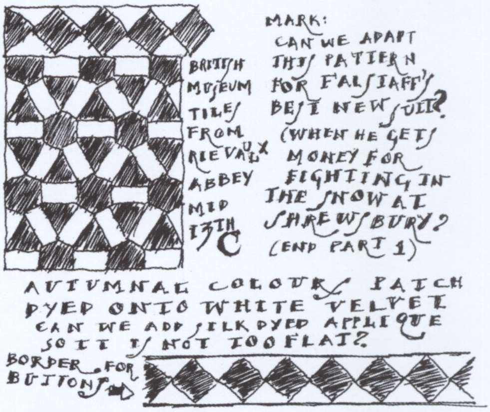
Pesquisando o mundo medieval da peça de Fernando de Rojas, *La Celestina*, e as cidades onde se sabe que ele morou, fui a Salamanca, na Espanha. *La Celestina* desenrola-se em uma cidadezinha fictícia, supostamente à beira-mar, já que a jovem heroína observa navios passando a partir da torre onde ela está enclausurada. Salamanca, que não é à beira-mar, é onde o manuscrito original está mantido, e é onde os autos de fé durante a Inquisição espanhola eram realizados. Não é difícil perceber o mundo medieval de *La Celestina* na Salamanca atual, onde, para sua própria segurança, as pessoas estavam constantemente em movimento, andando próximas de muros e tomando cuidado para não serem ouvidas, pois *as paredes têm ouvidos*. A peça é escrita em movimento constante, com nenhum personagem permanecendo em um mesmo lugar durante muito tempo. Todos são desconfiados, cautelosos e nervosos. Meus dias em Salamanca foram sombrios, pesados e atroadores, pontuados pelos sinos sonantes das igrejas tocando continuamente, contribuindo para a atmosfera opressiva. O local parecia sem ar, como se o sol não fosse capaz de se erguer alto o bastante, acima das torres dos edifícios. Então, vi os muros da universidade, cobertos com escritas e desenhos feitos desde o século XV até os dias de hoje. Em uma escrita gráfica extraordinária, decorada com pequenas luas e estrelas, os nomes dos estudantes, os motes e as declarações estavam pintados no exterior da universidade, como se o próprio espírito das pessoas estivesse se elevando em relação aos muros (Figura 3.2). Parada na rua, desenhei tudo aquilo para uso futuro. Nenhuma experiência jamais é desperdiçada.

3.2 – Desenhos da escrita nos muros de uma universidade em Salamanca

Fazendo referências cruzadas e reciclando

Nossas vidas e nossos segredos íntimos são revelados naquilo que descartamos. As caçambas de refugos são uma fonte inesgotável de inspiração para o cenógrafo colecionador. Apanhamos das outras pessoas o descarte que podemos ser

capazes de utilizar, e isso também é pesquisa. Os brechós em todas as partes do mundo são ímãs para pesquisadores que querem ver e sentir como as roupas foram feitas e estudar a maneira pela qual as decorações mudaram desde os dias do artesanato até as roupas cargo do tempo de guerra. Esses itens ainda podem ser encontrados em mercados e pequenas cidades, embora muitas roupas antigas tenham se tornado itens colecionáveis e estejam se valorizando rapidamente. Os figurinos e as roupas ao longo dos séculos refletem a moral e o clima cultural da época. O estilo visual de um período invade tudo, desde o vestuário pessoal até os edifícios públicos. Raramente o que vestimos é neutro. A maioria das peças de vestuário apregoa sua época e reflete a arquitetura, o estilo e o gosto correntes. A construção perpendicular das primeiras igrejas, com arcos e pilares de pedra altivos, é ecoada nas dobras perpendiculares e fluentes dos retratos medievais dos cavaleiros alongados e de suas damas. Os arcos baixos do estilo Tudor inglês, vistos nos grandes palácios elisabetanos, são transmitidos nos retratos das damas com os cabelos penteados, com seus mantos arqueados e drapejados preenchendo os espaços arquitetônicos em perfeita harmonia. Os arcos arredondados são ecoados pelas saias arredondadas do século XVIII, e os entalhes decorativos e florais em madeira e pedra são interpretados exatamente em fitas e sedas estampadas. Esses exemplos são repetidos em cada época: o movimento atual de formas ecléticas e a arquitetura temporária desconstruída são espelhados no vestuário cotidiano das ruas comerciais de todo o mundo. As roupas de época podem ser personalizadas para refletir as idiossincrasias do usuário mediante a escolha do padrão, dos ornamentos decorativos e dos materiais e modos de utilização do traje. Poderemos misturar épocas e estilos se isso parecer adequado à peça ou ao personagem. A pesquisa de referências cruzadas e a transferência são criativas desde que agreguem à clareza do personagem. Utilizei um padrão de azulejo a partir de um piso medieval visto no Museu Britânico (Figura 3.3), convertendo-o em um tecido impresso para um dos figurinos de Falstaff (Figura 3.4), e, em contraste, utilizei uma moderna jaqueta de couro de motociclista para um figurino elisabetano em *The Revenger's Tragedy*.



3.3 – Desenho da pesquisa para padrão de azulejo medieval

Saber quando parar

Fascinante como é, a pesquisa também pode ser uma armadilha se acabar se tornando, em si, mais interessante do que a própria peça. Os programas se tornam pequenos livros, ilustrados prodigamente com os frutos da pesquisa, fotos de arquivo de produções prévias e artigos eruditos semiacadêmicos. É uma

3.4 – Desenho descritivo de figurino de Timothy West como Falstaff, usando o padrão do azulejo

advertência amarga sentar-se na plateia e perceber que mais pessoas estão lendo o programa do que assistindo ao espetáculo diante delas. A pesquisa é apenas o meio pelo qual a peça pode assumir sua forma, sua cor e seu formato, e deve ser capaz de ser absorvida no trabalho para que se torne bastante natural e todos se sintam no mundo da peça. Trazer a pesquisa para a sala de ensaio como ingrediente ativo da atividade grupal, sem torná-la uma atividade pessoal, ajuda todos a viverem os papéis da peça e, pelo curto período desse trabalho, se tornarem *especialistas* no assunto. Assim, memórias surpreendentes se apresentam; elas estavam, provavelmente, adormecidas durante anos, apenas esperando uma oportunidade para serem utilizadas.

Trabalhando em uma nova montagem de *O jardim das cerejeiras*, obra-prima de Anton Tchékhov, de 1904, com o diretor Stephen Unwin, lembrei-me de minha primeira visita à Polônia, quase trinta anos antes, quando fui levada à zona rural da Mazóvia para visitar um pequeno solar, muito malconservado, denominado Żelazowa Wola. Essa casa, construída em 1820, foi o local de nascimento do compositor e pianista Frédéric Chopin, que passou a maior parte da vida viajando entre a Polônia e Paris. As cerejeiras que rodeavam a casa estavam em plena floração e lançavam sombras sobre as antigas paredes de reboco branco. Todos os aposentos eram decorados exatamente da mesma forma, com as janelas direcionadas para o jardim das cerejeiras. A severidade só era aliviada pela série contínua de lintéis curvados de madeira de cor castanha sobre as janelas, das quais pendiam sobras esfarrapadas de cortinas. O chão de madeira tinha desbotado, tornando-se quase branco, e as portas duplas, brancas, falavam de um tempo mais nobre no passado. Transmitia uma simplicidade encantadora e inesquecível, uma imagem que já tinha se gravado na minha memória para uso futuro, pois um cenógrafo coleciona imagens como um escritor coleciona diálogos (Figuras 3.5 e 3.6).

Escrevi o poema a seguir a partir da contracapa do guia de viagem:

partem com seus murmúrios secos
trazem muitos pensamentos
e muitas memórias
e muita música

Pesquisa é isto: uma viagem de descoberta.

3.5 – "Minha infância, minha inocência", O *jardim das cerejeiras*

3.6 – "Vamos por aqui", O *jardim das cerejeiras*

O MISTÉRIO DAS COISAS (Fernando Pessoa)

Pesquisa primária

Em *Noite de Reis*, de Shakespeare, o bobo Feste observa: "Não há trevas, mas sim ignorância". A pesquisa, com foco e bem utilizada, é a ponte entre as trevas e a luz, entre estar preso e desesperado e ter senso de direção para descobrir o mistério das coisas. O contexto da obra, os personagens que a habitam e suas histórias necessitam de estudo e registro, de maneira que sejam úteis para todos os envolvidos na criação definitiva. A cenografia demanda uma metodologia de pesquisa que pertença objetivamente ao projeto e reflita subjetivamente a visão pessoal do pesquisador. O cenógrafo criativo deve saber como e onde encontrar informações, para, em seguida, saber utilizá-las. A pesquisa se divide em dois percursos: primeiro, coletar informações que são facilmente acessíveis e identicamente obteníveis por qualquer pessoa; segundo, fazer uma pesquisa original ou primária, que é o resultado do ponto de vista pessoal, exclusivo do pesquisador. É muito fácil e rápido utilizar um mecanismo de busca, ir para a pesquisa avançada e imprimir o resultado fatual instantâneo. Pode ser um bom ponto de partida. No entanto, a pesquisa primária, ou o ato de olhar mais longe, é um processo muito distinto. Significa buscar algo que ainda não é conhecido ou definido, embarcando em uma viagem de descoberta, como os primeiros descobridores, e permitindo a presença do inesperado e do acidental na aventura. A pesquisa de verdade tem de ver além da superfície. Deve investigar o interior do assunto a fim de que ele seja recriado proveitosamente. Os desenhos de pesquisa de Leonardo da Vinci investigando a anatomia humana ou o funcionamento das máquinas são exemplos de pesquisa primária. Ele demonstra investigação original, alimentada por uma curiosidade insaciável de ver através da pele do sujeito e entender a estrutura e o funcionamento interno, que são sua base. Em Nantes, na França, os ateliês de Les machines de l'île, sob a direção de François Delarozière, criam aranhas e elefantes mecânicos que desconcertam e mexem com milhares de espectadores de cidades de todo o mundo, que se reúnem espontaneamente para ver esses eventos de teatro de rua. Seu criador afirma: "Trabalhamos da mesma maneira que um pintor: se ele quer pintar um corpo, ele pensará a respeito dos ossos sob a pele para deixar o corpo real. Assim, nós também pensamos a respeito do que está dentro"[9].

---

9 Phil Hogan, "How Liverpool fell for a giant creepy-crawly". *The Observer*. London: setembro de 2008.

A evidência dessas construções incríveis não reside em sua aparência, que se assemelha ao sujeito (mas que não o reproduz de modo realista), mas no estudo cuidadoso, quase científico, do movimento do animal, que é, então, traduzido tecnicamente. Isso também se evidencia na Handspring Puppet Company, da África do Sul, que construiu os cavalos para a adaptação teatral do romance de Michael Morpurgo a respeito de um cavalo da Primeira Guerra Mundial, adaptação essa apresentada no Royal National Theatre, em Londres, em 2007. Como o imenso elefante do sultão e a aranha de 15,24 metros de altura, os cavalos de tamanho natural eram evidentemente movimentados por pessoas, mas seus movimentos verdadeiros, a maneira pela qual moviam as orelhas, fungavam, arremetiam e caíam no chão, era tão bem pesquisada, estudada e traduzida que os espectadores ficavam aos prantos e entendiam mais claramente do que qualquer oratória política o horror absoluto e a futilidade da guerra.

Colchas de retalhos de memórias

Frequentemente, a escuridão é resultado de memórias perdidas. O teatro é o meio pelo qual esses fragmentos podem ser reencontrados e ganhar nova vida a partir da perspectiva pessoal. As investigações de como as pessoas viviam, reconstruídas em suas características essenciais, trabalham poderosamente sobre os sentidos da memória e da identificação dos espectadores; às vezes, de modo prazeroso, em outras, de modo doloroso. Na peça planejada para ser encenada no antigo e encantador Rex Cinema, no distrito de Dorćol, em Belgrado, foi solicitado a um grupo de artistas interdisciplinares da Universidade de Artes de Belgrado – composto de atores, um dramaturgo/escritor, artistas visuais, um artista de som/luz e aderecistas – que pesquisasse as histórias das pessoas que viveram em Dorćol no período entre a virada do século XIX e os anos 1940, época em que o Rex era um centro cultural vibrante e um salão de bailes para a agora não mais existente comunidade judaica. Dorćol ficava bem no centro de Belgrado, outrora um bairro turco e, no período estudado, era um bairro judeu. As histórias dessas duas comunidades desaparecidas estavam intimamente entrelaçadas e eram a base de uma *performance* que explorava o edifício, ligando memórias e espaços. A pesquisa foi apresentada por meio de monólogos de uma página, em primeira pessoa, acompanhados por imagens visuais, roupas, trajes folclóricos ou *memorabilia* que pudesse ser encontrada. No dia da narrativa, os curtos monólogos foram lidos em voz alta, ocasionalmente com acompanha-

mento musical. No fim daquele dia, seis histórias de seis personagens diferentes foram selecionadas para serem desenvolvidas em um tema coerente. Era como ter lãs de cores vivas para tricotar, sem saber com certeza qual seria o padrão da peça de roupa. Dessa miscelânea de informações, uma colcha de retalhos de memórias começou a ser construída. A pesquisa a respeito de cada pessoa era individual e pessoal, mas também fazia parte do todo, e tornou-se uma exposição pública pictórica inseparável da *performance* final, muito apreciada pelos espectadores. Como benefício adicional, a atividade também ensinou aos atores algo a respeito de sua própria história, algo que eles não conheciam: um bom motivo para descobrir, realmente, coisas acerca de um assunto.

Pesquisa criativa

O desenvolvimento e a manutenção da curiosidade cultural, que revelam a interligação de assuntos aparentemente distintos, são atividades muito importantes. Atualmente, os principais museus oferecem exposições *arrasadoras*, que criam tais ligações interculturais, e, como são maravilhosas e estimulantes, frequentemente não são mais do que um tipo inverso de teatro, onde atores são objetos estáticos e espectadores são atores em movimento. O fato de comprar cartões-postais nas lojas especialmente criadas para a ocasião, escutar fitas de áudio ou ler um catálogo não gravará a exposição na memória, a menos que ela seja apoiada por um desenho ou uma anotação pessoal realizada no local. A pesquisa não é simplesmente comprar um prato pronto no supermercado cultural, mesmo se for cômodo e estiver embalado de modo atraente. A pesquisa trata de como os fatos atingem o receptor e não envolve a aceitação de um dado determinado por alguma outra pessoa. O gravurista tcheco Václav Hollar registrou cuidadosamente o povo e os trajes femininos que viu em diversos países que visitou entre 1642 e 1649. Ele tinha um olhar aguçado e observador e tinha facilidade de transferir o que via para o papel. Era atento às singularidades das vestimentas e registrou, em suas séries *Theatrum Mulierum* e *Aula Veneris*, acessórios de cabeça estranhos; como o corpo feminino era distorcido pelos fabricantes de espartilhos, induzindo a usuária a manter uma postura específica; como as maneiras de se vestir representavam classe e *status*; e como muitas camadas de capas forradas de peles tinham de ser usadas para afastar o frio e a umidade. A partir dessas pequenas gravuras, é possível conceber toda uma vida para essas mulheres, que parecem estar olhando de lado, suspeitando

do artista que as estava desenhando. No entanto, essas gravuras não eram um fim em si, mas materiais de pesquisa bruta para próximas obras alegóricas de imaginação e liberdade incríveis, que levam o criador e o observador a territórios inexplorados. Mediante um método completamente diferente, mas com um fim similar, o artista dinamarquês Olafur Eliasson pesquisa percepções sensoriais da luz, do som e do cheiro, levando os observadores a novos mundos de experiências, frequentemente em uma escala imensa que desafia a imaginação. Sua obra faz referência às paisagens de sua infância islandesa, e sua curiosidade e seu interesse estão em descobrir o ponto em que natureza, ciência e arte colidem. Ele é um colecionador de memórias e, como artista de estudos da luz, pesquisa formas orgânicas que se tornam suas lâmpadas inventadas. Sua obra *Weather Project*, exposta em 2003 no Tate Modern, em Londres, consistia em uma luz amarela gigantesca, semelhante ao sol, e os visitantes do museu se deitavam espontaneamente sobre o chão, deixando-se banhar por sua luz dourada. A iluminação do saguão da Casa de Ópera de Copenhague exibe outra manifestação de formas orgânicas, emanada de um microscópico estudo e observação das características, muito como Hollar observava as singularidades das pessoas.

Materialidade

A pesquisa também deve abranger a visita aos espaços de *performance*, sobretudo quando se trabalha em um ambiente teatral não tradicional. Cada lugar tem uma história e uma narrativa que falam por suas pedras e muros. A fotografia é inestimável para documentar todos os ângulos distintos do espaço, principalmente agora que é tão fácil manipular imagens. No entanto, suplementar isso fazendo decalques de texturas com lápis de cera sobre papel fino, se ajoelhar no chão e buscar uma ligação direta com os materiais reais do espaço, pode trazer ainda mais ideias para o trabalho final. Vagando pela cidadela de Eptapirgio, vazia e quase abandonada, em Salônica, na Grécia, para a preparação de *The Greek Passion*, minha atenção foi fisgada pelas camadas descascadas de tinta azul quase desaparecida nos umbrais das portas, mas ainda misteriosamente ali. Peguei algumas dessas lascas de tinta, com variadas tonalidades de azul, e as datei como se fossem anéis de troncos das árvores. Peguei maços de orégano e alecrim silvestres e ramos de oliveiras e damascos caídos no chão pedregoso. Tirei fotos e me sentei nas diversas partes do local

que não estavam convertidas em espaço cênico, tirando amostras de cor de pedras e rochas soltas. Flores selvagens prensadas, pedacinhos de pedra em desagregação, desenhos de imensas panelas de cobre usadas quando a fortaleza era utilizada como prisão da cidade, bancos de madeira pintados de azul, grandes ganchos de ferro nos muros reciclados de pedras antigas, esculturas com motivos decorativos islâmicos, pilares de mármore quebrados, obras antigas de alvenaria... Tudo reunido como uma colcha de retalhos maluca, descrevendo as épocas e os estágios da construção. Essa materialidade – a qualidade do espaço – é tanto pesquisa cenográfica como de biblioteca. Depois de escalar os baluartes, já bem no interior dos muros de grande espessura, atravesso as celas escuras e sem ventilação. Quando meus olhos se acostumam com a penumbra, vejo desenhos e inscrições antigas gravadas profundamente na superfície do muro. Essa é a propriedade que estou procurando, a chave para a sensação das imagens que quero criar, que não serão desenhos, mas rabiscos. Arranquei uma página no meu caderno de desenho e, com um lápis macio, decalquei sobre a superfície riscada da pedra. Consegui uma referência direta. Posteriormente, reinterpretei essa propriedade ao criar as imagens dos personagens, inventando uma técnica de raspar e arranhar como alternativa ao desenho (ver as Figuras 4.4a-f). Subi mais alguns degraus íngremes e perigosos, por onde os prisioneiros devem ter caminhado de modo exaustivo. Ganchos de metal agourentos se projetavam do muro. Pássaros sem vida, secos, espalhavam-se pelo chão, e as penas soltas apresentavam a qualidade árida e arranhada, igual a dos muros, com gradações de cor, do azul muito escuro ao branco acinzentado. Peguei algumas para levar para casa. Ainda mais adiante, havia outras celas pequenas no interior da própria torre, e, naquele momento, em uma altura vertiginosa, emergi sobre as ameias, com vista para a cidade, no ponto mais alto. Baixando os olhos para um dos lados, vi um posto de gasolina e um supermercado, e, para o outro, as ruínas dos muros da antiga cidade bizantina, descendo a encosta na direção da cidade e do mar abaixo. E, surpreendentemente, no outro lado da baía, a forma triangular do Monte Olimpo, com seu pico coberto de neve; o lar mítico de Zeus e Hera. A lua iluminou o interior da fortaleza, e, no pátio abaixo, que só pode ser visto daquela altura, pequenas pilhas numeradas de esculturas de pedra estavam reunidas em filas, como prisioneiros esperando para receber ordens. Posteriormente, descobri como entrar e vi belas esculturas de cabeças de carneiro, pássaros gravados no mármore, motivos decorativos islâmicos delicadamente entrelaçados e gravados nas pedras. Eram incisões e inscrições. As palavras também são pesquisa. Outro pátio, atrás de um muro

alto com ferrões metálicos grossos, guardava um edifício de concreto ocre, com janelinhas com barras, claramente um bloco sinistro de prisão; a ala para os prisioneiros políticos, que ainda estava em uso em 1986. O luar caiu abruptamente sobre o interior da fortaleza, alterando a geometria do espaço e demonstrando como os locais requeridos para a ópera serão facilmente alcançados pela luz. Sentei-me em um dos assentos da arquibancada para seiscentos espectadores, na área cênica suspensa e no fosso da orquestra para 66 músicos que seriam construídos, e desenhei as distintas quedas de luz. O espaço dispunha de todos os ingredientes brutos, incluindo regulamentos estritos de que nada teria permissão para tocar os antigos muros em desagregação.

Como diretora dessa ópera, quis utilizar a altura da fortaleza para obter o máximo de efeito, sobretudo para o grande coro. As portas das celas pintadas de azul, marcando o grande muro atrás da escadaria, recordaram-me os desenhos que fizera dos vilarejos na encosta da colina, e pude ver aquele muro representando o vilarejo de Lycovrissi. O coro de mulheres saindo de suas casas de construção vertical podia se agrupar sobre a escada de ferro com vista para a praça do vilarejo, muito como Kazantzákis descreve em seu romance *O Cristo recrucificado*, em que a ópera se baseia. Em uma posição mais elevada, sobre os baluartes, a residência de Agha poderia ser indicada, como no livro, "por uma porta turca pintada de vermelho", com um toldo de seda rosa e um telescópio dourado de onde ele poderia inspecionar os eventos abaixo. As cores desse mundo desaparecido são registradas nas belas imagens – autocromias – feitas pelo fotógrafo francês Albert Kahn (1860-1940) e sua equipe no livro *Salonika* (1913-1918). O arquivo está no Museu Albert-Kahn, em Boulogne-Billancourt, em Paris. Essas fotografias são parte de um megaprojeto de Kahn para documentar o mundo em fotografias. Qualquer pessoa que queira descrever a vida humana nesse período deve estar ciente desse arquivo. As imagens coloridas avivam detalhes pessoais do dia a dia, tecidos, roupas, panelas, crianças, arquitetura (tanto humilde quanto grandiosa), detalhes que seriam perdidos ou existiriam somente como memória desvanecida. Nas fotografias que Kahn fez das igrejas ortodoxas de Salônica, percebi que os pisos estavam cobertos com pesadas esteiras de juta, orladas e decoradas com listras vermelhas, e, ao pesquisar fabricantes têxteis modernos, descobri que os materiais básicos ainda estavam disponíveis, relativamente baratos, e que seriam ideais para a aparência, a durabilidade e a absorção do som de nossa produção.

Pesquisa colaborativa

Quanto mais coletiva a pesquisa, mais a rede se espalha e mais colegas têm a sensação de pertencimento ao projeto. Na preparação da produção do *workshop* para a ópera *O casamento*, de Bohuslav Martinů, todos foram convidados a participar da pesquisa e contribuir com fotos, imagens e *memorabilia* para a parede da memória, realizando uma grande colagem visual. À medida que essa colcha de retalhos de objetos começou a se desenvolver, os participantes, espontaneamente, começaram a remover itens e reordená-los de acordo com títulos pertinentes aos nossos temas. Gradualmente, emergiram um ponto de vista e uma estética que permearam nossa seleção final de mobiliário e objetos que descreveriam as distintas ambientações da ópera. Cada pequeno detalhe poderia levar a uma ideia: a foto de uma geladeira antiga, a cor de uma fonte gráfica em uma revista de época, uma faixa para o cabelo, um par de luvas. Todos esses objetos serviram para nos informar a respeito de um mundo que não existia mais, mas que estávamos procurando recriar. Esse é o propósito da pesquisa teatral. A pesquisa, se confinada em um arquivo ou em um computador, é inútil. Para ter algum uso, deve ser acessível e estar disponível para todos. Dessa maneira, torna-se uma dramaturgia visual que apoia e aprimora a produção. Muito da cenografia não é uma questão de realizar belos projetos (embora isso também seja importante), mas realizar escolhas rápidas e tomar decisões elegantes dentro da estética escolhida. Que tipo de xícara de chá é adequado? Que tipo de sapatos aquela pessoa usaria? Que cores resumem o quarto de uma garota dos anos 1950? Os brechós e os armazéns de coisas usadas são lugares excelentes para pesquisa e reconstituição das vidas diárias do passado. Lá estão os fantasmas esperando para ser reencarnados, os sapatos esperando para serem calçados novamente, os chapéus procurando por uma cabeça. Em Pittsburgh, nos Estados Unidos, em um depósito de móveis usados, vi filas de cadeiras estranhas alinhadas em um almoxarifado. Elas tinham um senso de expectativa, como se estivessem esperando que algo acontecesse na frente delas. Fiz um desenho que combinou todas as propostas da pesquisa até aquela data. O curador da Galeria Miller de arte contemporânea, da Universidade Carnegie Mellon, viu o desenho e me ofereceu de imediato um grande espaço branco que ocupava todo o segundo andar. Meu projeto tinha um lar e não poderia ter sido melhor (Figura 3.7). O desenho, baseado em sua pesquisa, foi o emissário para o projeto.

3.7 – Instalação de O *casamento*, na Galeria Miller de arte contemporânea, na Universidade Carnegie Mellon, em Pittsburgh, nos Estados Unidos

LIVING ROOM
IN AGAFYA'S HOUSE
2

Pensamento lateral

Posteriormente, quando a ópera precisou ser remontada para um público muito maior, a presença de muitas cadeiras tornou-se impraticável, pois impedia as linhas de visão, e outra solução precisou ser encontrada (Figura 3.7).

A área de assentos do teatro sempre pareceu ser uma área inexplorada, sobretudo quando cada vez mais produções são realizadas em espaços não teatrais. Em geral, uma arquibancada com assentos padrão, que são baratos, seguros e eficientes, é instalada, prestando-se pouca ou nenhuma atenção ao seu impacto visual no espaço. O Royal Albert Hall, em Londres, foi construído em 1871, com um sistema de assentos giratórios. Os camarotes possuem cadeiras altas especiais para os espectadores que se sentam no fundo. Munida dessa informação, fui pesquisar e experimentar aquela realidade e, durante uma ópera fastidiosamente longa, fui capaz de testar distintas ideias originais de assentos que ainda não têm equivalentes. Procurando adaptar 1871 a 2009, comecei a pensar que, em vez de cenários móveis, os espectadores poderiam mudar seu ponto de vista se houvesse um sistema flexível de assentos que fosse barato e seguro. Assentos flexíveis para espaços flexíveis. Há uma adaptação da tecnologia de *hovercraft* (aerobarco) na qual conjuntos inteiros de assentos podem ser movidos por compressores de ar, mas isso não costuma ser financeiramente viável. Teria de ser barato e temporário, pois era somente para uma produção. Talvez o assento pudesse ser feito de papelão, que consegue ser bastante forte se construído de modo apropriado. Isso me levou a procurar a ajuda de um *designer* de produto[10], que me pôs em contato com o departamento de engenharia de uma universidade que estava pesquisando como tornar sustentáveis móveis de papelão, um tanto à maneira pela qual Leonardo da Vinci tentou fazer máquinas voadoras. Um aluno ligado à pesquisa me mostrou um banco de papelão desmontável que poderia receber uma impressão de qualquer desenho ou cor e que tinha sido aprovado em todos os testes de segurança; além disso, era tão barato de produzir que poderia ser incluído no preço do ingresso. Assim, o espectador poderia levá-lo para casa. É estável, mesmo para pessoas pesadas, e pode ser movido com facilidade de um lugar para outro. Ainda era necessário uma plataforma para que os espectadores pudessem enxergar sobre as cabeças das outras pessoas, à frente, mas isso já é um salto no escuro imaginativo; além disso, os bancos pareciam totalmente apropriados para a nossa época, da mesma forma que os assentos mais luxuosos do Royal Albert Hall devem ter sido há muitos anos.

---

10 James Chu, criador do Perfect Perch (www.perfectperch.co.uk).

Criatividade e tecnologia

A pesquisa de um novo assunto ou espaço é uma maravilhosa oportunidade para a descoberta de novas possibilidades tecnológicas e para a investigação de seu uso. Essa foi a oportunidade oferecida com a criação do novo em relação à ópera-coral *Eddi of Manhood End*. Com o advento dos festivais de música *pop* em todo o mundo, a tecnologia da tenda foi desenvolvida além da imaginação. Atualmente, as tendas podem ser construídas em qualquer tamanho e formato, ter tratamento acústico por meio de forros duplos, receber iluminação e pisos, mas são temporárias e reutilizáveis, como as lonas de circo viajante sempre foram. É um grande desafio criar um evento a partir do nada, em um espaço não existente, que seja seguro, agradável, sustentável e não muito caro. Uma tarefa fenomenal, que exige uma equipe de pesquisadores trabalhando juntos para associar informações e revelar possibilidades. Comenta-se que, normalmente, discussões e reuniões se ocupam do que não pode ser feito, e esse é exatamente o processo oposto. Um especialista em som está trabalhando em versões *surround*. Um especialista em fibra óptica sugere que, para se manter a sensação de ar livre em uma noite fria de outono, o teto da tenda pode ser de um tecido com estrelas de fibra óptica e vigas de madeira encravadas em uma extremidade, para dar a sensação de capela, e sobre a qual a forma da tenda se baseia, sem reproduzi-la de modo realista. Um especialista em tenda encontra uma maneira.

Objetos cotidianos

Um novo projeto sempre é um desafio estimulante e também o momento sedutor do início de algo sublime. A busca de conhecimento, mesmo para ser reduzido à utilidade, é infalivelmente atraente. Doze peças recém-encomendadas a respeito de aspectos do Afeganistão, com duração de meia hora cada uma, devem ser encenadas no espaço em forma de pátio do Tricycle Theatre, na região noroeste de Londres. É tempo de ler e investigar a respeito do assunto. Como *designer* do projeto, mal posso esperar para descobrir algo – uma cor, uma textura ou um artefato – e iniciar o processo de criação. Nunca sei de onde o ponto de partida pode vir e, muitas vezes, é totalmente inesperado. Dirigindo por uma estrada vicinal, não longe de onde moro, no coração da zona rural ondulante inglesa, notei, na beira da pista, uma placa escrita a mão que nunca tinha visto antes: "Venda de antiguidades aberta à visitação pública por apenas um dia", e havia uma seta

apontando para a estradinha de um lugar. Impulsivamente, peguei aquela direção e, mais à frente, encontrei um grande celeiro cheio de candelabros, móveis pintados, espelhos e persianas de janelas – uma indescritível caverna de Aladim. Do meu estudo extensivo de artes decorativas, reconheci diferentes estilos: dos Bálcãs, da Itália e da Turquia. O proprietário, um negociante de antiguidades napolitano, quis saber qual era o meu interesse, e lhe expliquei que procurava algo para iniciar o projeto do Afeganistão, mas sem ter ainda uma ideia específica. Comecei a bisbilhotar e achei um tesouro cheio de ideias. Algumas rodas enferrujadas de um antigo veículo motorizado, um berço de ferro pintado com expressivas figuras, agora muito pouco visíveis, dançando, e um par de persianas da janela externa de uma estufa, com ripas fixas de madeira, claramente originárias de um país quente. De modo repentino, o dono voltou com um pacote grande e misterioso, embrulhado em papel pardo, informando que queria dar um presente ao projeto. O proprietário me ofertou o artefato mais surpreendente: uma moldura de madeira, grande e vazia, com a superfície superior entalhada de forma elaborada, claramente do Afeganistão; não era uma antiguidade, mas um objeto cotidiano. A moldura de madeira estava coberta com papel prateado; tinha algumas partes destruídas e outras em processo de desintegração. O papel prateado foi pintado de verde-escuro, e, sobre a superfície, pintadas a mão por algum artesão distante, havia pequenas flores delicadas, em arabescos e espirais de cor e motivos decorativos entrelaçados. Toda a moldura estava coberta com acrílico, que havia sido estilhaçado como vidro quebrado, mas ainda estava preso à base. O centro pode ter contido um espelho, uma pintura ou uma fotografia, talvez proibida e removida à força. É extremamente frágil. A combinação de materiais – madeira, papel prateado, tinta, flores, natureza, plástico – contém toda uma história, e estava ali, em minhas mãos. Como quem coloca um bebê na cama, pus a moldura no porta-malas do meu carro: sabia que tinha encontrado a chave para o meu próximo trabalho, e que, a partir daquilo, todo o resto viria. Dirigindo de volta para casa, perguntei-me como teria reconhecido a origem do objeto e por que o mesmo me parecia tão familiar. Então, lembrei-me de que, muitos anos antes, durante uma viagem para Tbilisi, na Geórgia, eu comprara alguns restos de tecidos em um mercado, entre eles, um casaco afegão em farrapos. Eu o encontrei, e vi que suas flores, a maioria das quais quase desaparecida, tinham sido bordadas no grosso tecido de lã verde-escuro, em um padrão quase idêntico ao da moldura de madeira. A parte interna do casaco é constituída de algodão com estampa floral, costurado intricadamente a mão com pontos trançados, para proteção contra o frio. Em certos lugares, a superfície florida está gasta

e um enchimento de algodão cru está brotando através dela, como sementes que não morrerão. Embora durante o processo de elaboração de um novo projeto eu leia livros, assista a documentários e veja fotografias, nada terá a verdade e a imediação desses objetos feitos a mão, que outrora foram possuídos e agora esperam outra vida.

Dramaturgia visual

Atualmente, há um acervo substancial de livros de pesquisa e artigos sobre aspectos da cenografia, com uma comunidade internacional vibrante, mesmo que pequena, de pesquisadores acadêmicos colocando a matéria em domínio público. Encontrando-se, muitas vezes, em recintos imponentes de antigas universidades, trocam artigos ou apresentam teses de doutoramento a respeito de tópicos relativos à cenografia. Há pouco tempo, uma coisa dessas teria sido inimaginável. Hoje, há publicações eruditas que oferecem reflexões e provocações, e podem até influenciar a prática cenográfica real de alguém. É sinal de que a matéria é levada a sério. Há demanda de estudantes para estudá-la, e, portanto, uma exigência sobre as instituições acadêmicas e artísticas de fornecer pessoal para ensiná-la. Isso, por sua vez, criou uma confraria cenográfica acadêmica e proporcionou empregos para profissionais com interesse em pesquisa. No entanto, a integração entre teoria e prática ainda tem de ser alcançada, e quem sabe o surgimento de uma nova disciplina de dramaturgia visual possa ser essa ligação. A pesquisa teórica erudita e original agrega ao conhecimento coletivo da matéria e fornece uma análise crítica clara e muito necessária sobre o processo e o conteúdo do ofício teatral. A teoria deve ser apoiada pela prática, e cada produção é uma forma de pesquisa, requerendo um objetivo, um método e uma avaliação objetiva.

O mistério das coisas

No início do processo de pesquisa, nossa trajetória pessoal de informações contribui para a causa. Assim que a busca começa, algo chega a você, e, depois da abertura da primeira porta, as coisas se interconectam de maneira notável. Em minha pesquisa a respeito das origens da Guerra Civil Inglesa (1642-1649), na preparação da produção polonesa de *Victory*, encontrei uma citação de autoria do professor Peter Paret, eminente historiador cultural norte-americano,

em que observa o seguinte: "A terra se torna um ator na guerra"[11]. Então, Paret conecta o leitor com Otto Dix (1891-1969), pintor expressionista alemão cuja vida foi profundamente afetada por suas traumáticas experiências na Primeira Guerra Mundial[12]. A visão de Dix sobre a terra como "uma mãe ferida que abriga homens por um tempo e, então, após suas mortes, novas vidas surgem sob a forma de vermes e, depois, de flores", liga-se intimamente aos campos de papoula de Flandres – o ícone daquela guerra. Procurando aplicar essa pesquisa à produção, minha rede pessoal, então, me leva a Jacques Callot (1592-1635), grande impressor e gravurista cuja série *Les grandes misères de la guerre*, de 1633, era o equivalente às notícias dos jornais atuais. Por sua vez, a série de Callot influenciou Francisco de Goya (1746-1828), pintor espanhol que influenciou diversos pintores do século XX. Essa reciclagem dos mundos através da arte testemunha o poder duradouro da imagem gravada. Tudo está em domínio público, disponível para que qualquer pessoa veja: todos esses artistas retrataram os horrores da guerra por meio de pessoas e objetos pessoais, da mesma forma que Howard Barker descreve em sua peça poética. Esse é o "mistério das coisas", como descrito por Fernando Pessoa, poeta português[13].

Uma linguagem cenográfica

A pesquisa dos usos e das características dos materiais por meio dos quais se realiza um desenho ou um modelo em tamanho real é uma condição prévia da cenografia. Se a escolha do material não for correta no início, nenhum reparo ou retoque conseguirá reparar essa falha. Há diversos aspectos técnicos em relação ao uso dos materiais, e se manter informado a respeito de novas tecnologias em manufatura é quase um trabalho em tempo integral. No entanto, é o desafio da nossa época. Como utilizar materiais que não serão, ao final da produção, descartados em aterros sanitários já abarrotados? Como utilizar materiais que venham de fontes sustentáveis, que sejam economicamente viáveis para a escala da produção e pareçam convenientes? Tudo isso exige pesquisa lateral, meticulosa

11 Peter Paret, *Imagined Battles – Reflections of War in European Art*, Chapel Hill/London: University of North Carolina, 1997, p. 108.

12 Ver a série de cinquenta gravuras *War*, publicada em 1924.

13 Fernando Pessoa, *Selected Poems*. Tradução para o inglês de Jonathan Griffin. New York: Penguin, 2000.

e frequentemente inovadora. Pode envolver a necessidade de ir ao encalço de fabricantes ou sistemas que não tenham sido criados especificamente para uso teatral. Os atributos técnicos, porém, jamais atenderão ao cenógrafo criativo se a aparência e a sensação do material não se associarem à aparência e à sensação que o artista estiver procurando. É onde se trava a batalha entre soluções fáceis e convenientes e o rigor estético e onde a manutenção contínua de uma biblioteca de dados técnicos, constantemente atualizada, se destaca. O conhecimento acerca das evoluções tecnológicas em equipamentos de luz e som pode levar a uma linguagem cenográfica diferente. Instalar alguns refletores multifuncionais pode ser um investimento inicial elevado, mas que tende a ser compensado por um sistema que utiliza menos mão de obra, oferece maior flexibilidade de iluminação cênica e proporciona redução da necessidade de elementos cênicos construídos. Colecionar amostras de tecidos e classificá-las em categorias de acordo com suas propriedades específicas é um hábito útil de se adquirir. Em Taiwan, uma recente visita a um imenso mercado de tecidos revelou desenvolvimentos tecnológicos em manufatura têxtil que desafiaram a imaginação. Ali, podem ser encontrados todos os tipos de estampas animais possíveis, couros artificiais estampados, texturas, tecelagens, sedas e algodões crus de todos os pesos. Em uma profissão onde tempo e dinheiro são sempre escassos, todos precisam se manter atualizados a respeito dos desenvolvimentos tecnológicos, e, embora se submetendo à *expertise* de outras pessoas, é preciso ser inteligente o suficiente para decidir se algo é útil ou não. Há um momento de reavaliarmos nossa prática, e o cenógrafo tem a responsabilidade de estar atualizado e consciente do que está à disposição. Constantemente, precisamos pesquisar e descobrir que tecnologias estão disponíveis e de que maneira elas podem nos ajudar a alcançar certos objetivos. Você não será capaz de formular perguntas se desconhecer as possibilidades, que é o que o bobo Feste, de Shakespeare, observou ironicamente. Por mais abstrato que o resultado final possa ser, ele deve começar da verdade, e a boa pesquisa traz luz às trevas do desconhecido. Só garanta que a pesquisa não seja mais interessante que a produção final.

4 COR E COMPOSIÇÃO

O JOGO DE MALABARISMO

A cor e a composição são o ponto crucial da arte do cenógrafo. Depois da pesquisa do texto e do conhecimento do espaço cênico, o próximo desafio do cenógrafo é compor e colorir o local com figuras e formas, criando um envelope visual para o espetáculo. Tudo o que existe no palco, fixo ou móvel, é parte da composição cinética. A integração da composição com a cor permite que o artista atraia o olhar do espectador para os pontos focais de cada cena durante o progresso do espetáculo. Na criação de uma composição gratificante, o cenógrafo precisa ver e sentir o local. Tornar-se mestre do espaço dá liberdade para jogar com o tamanho e a cor, de modo que, como na natureza-morta, os objetos selecionados sejam transformados. O espectador vê através dos olhos do artista o que foi incluído para contar a história, e pode imaginar o que está implícito.

Os objetos e os elementos não falam por si mesmos: devem ser posicionados em um relacionamento com o espaço e de uns com os outros, para terem eloquência e significado. Então, eles falam uns com os outros através do espaço vazio. A maneira pela qual a imagem é localizada transforma a realidade em arte. Em uma composição cênica, o objeto é muito mais do que seu caráter literal. Torna-se um emblema para o mundo oculto da peça, algo que está por trás, mas que apoia as palavras do ator. Sua força e apropriabilidade transmitirão um significado para além do que se vê, e também uma noção gratificante de beleza e autoridade. O objetivo é criar imagens visuais que cativem o espectador teatral. Um frequentador de uma galeria de arte tem a liberdade de se mover lenta ou rapidamente de pintura a pintura, dependendo do seu interesse pessoal. As exposições são estáticas e não mudam. No teatro, o espectador é estático, e o palco está mudando constantemente suas imagens visuais mediante uma combinação de cor e composição.

A composição cenográfica que se desdobra para o espectador deve unificar os atores e os objetos em uma série de enunciados poéticos que capte a essência da verdade e a realidade ofereça identificação e surpresa. Isso não depende só do sujeito, quer fatual ou abstrato, mas se relaciona com a colocação da imagem sobre o papel ou dentro do volume do espaço cênico. A composição cênica pode começar no papel como uma ideia em duas dimensões, mas, em seguida, deve se afirmar quando convertida em três dimensões. O teste de ideias em uma maquete ajuda essa conversão e deixa claro onde posicionar os elementos que constroem a imagem da peça e como utilizar a cor de modo imaginativo e evocativo. O espaço vazio é, simultaneamente, uma experiência bi e tridimensional.

Uma escala de cores

O uso da cor em uma composição pictórica é como a escolha de um compositor da escala musical. Após o ajuste do tom e da definição dos extremos nas duas pontas da escala, todas as escolhas se encaixam nos intervalos intermediários. De maneira análoga, formas e formatos se equilibram em um espaço, e o mesmo acontece em relação às cores. Estas direcionam o olhar do observador para o ponto focal e orientam o significado da composição mediante o posicionamento cuidadoso dentro de um espaço ou moldura. Frequentemente, o entendimento da cor é um truque do olhar. O que pode ser percebido pelo observador a distância como uma única cor pode ser composto por diversas cores, só visíveis de perto. O estudo da maneira pela qual o observador lê o *verde* (uma cor cotidiana superexposta), por meio da observação de paisagens, revela uma grande variedade de métodos descritivos para os campos e as árvores, e como algumas cores podem parecer verdes simplesmente por justaposições mútuas.

Edvard Munch, em sua pintura *A dança da vida*, recorreu a cores altamente carregadas e emotivas para retratar o drama do sujeito. A gama de cores é muito limitada, produzindo uma atmosfera melancólica e singularmente nórdica. O quadro exibe um grupo de pessoas juntas, mas isoladas entre si por espaços pintados em um verde vibrante, mais intenso do que a mulher vestida de vermelho, situada no centro. Integrando-se o quadro, vemos duas figuras femininas sem parceiros de dança; uma delas vestida de branco e a outra de verde muito escuro, quase preto. A figura de branco mantém seus braços abertos, como se esperando por um parceiro ausente. A cabeça da mulher de verde-escuro, em contraste, está

curvada para baixo, com as mãos firmemente entrelaçadas. As formas das quatro outras dançarinas, vestidas de branco, parecem pedaços de papel tremulando em relação ao chão. A lua branca lança um feixe vertical, refletido em um lago horizontal, situado fora do centro, sugerindo um altar onde um sacrifício pode ser realizado.

Uma paleta emocional

Frequentemente, o uso da cor para sintetizar e evocar a força emocional de uma peça é minha primeira e mais verdadeira reação a um texto. A cor pode ser utilizada para liberar a ressonância emocional da peça. No início do meu trabalho envolvendo *Hedda Gabler*, de Ibsen, para uma nova produção dirigida por Stephen Unwin e traduzida especialmente por Kenneth McLeish, imaginei um recinto vazio verde-escuro em que figuras totalmente isoladas eram realçadas por uma luz intensa de um mundo exterior distante. Percebi o quão aquilo era parecido com *A dança da vida*, de Munch. Essa tela ecoa o humor sombrio de *Hedda Gabler*, em que as indicações cênicas descrevem um aposento decorado em cores escuras, com um recinto interno oculto atrás de cortinas. Trabalhando no primeiro croqui da maquete com o diretor, decidi que tentaria utilizar a paleta de cores mais restrita possível, e observar quantas variações conseguiria obter de quatro ou cinco cores. Utilizei um verde-escuro liso para todas as paredes, e procurei enfatizar a cor emoldurando a base das paredes com um chão de madeira polida natural e o topo com uma trave de madeira decorativa colorida de modo semelhante. As únicas outras cores eram vermelho-escuro, azul-escuro, preto e uma cor de pergaminho clara, que foi utilizada em todo o mobiliário e nos figurinos. A composição começou a assumir uma orientação de paisagem, que, a princípio, pareceu trabalhar contra a orientação de retrato da maioria dos teatros. Posteriormente, quando experimentamos ajustar as paredes em um ângulo em relação à frente do palco, percebemos como a combinação de duas orientações opostas conseguia produzir uma tensão dramática e visual que intriga e envolve o espectador. Embora não seja meu trabalho favorito, acho absolutamente necessário, ao trabalhar na maquete, fixar com cuidado e beleza a escala de todos os móveis exigidos pela peça. Somente assim, diretor e cenógrafo podem mover os elementos e criar composições de cor realmente significativas, que espelhem o tom das palavras. Considero a forma, o tamanho e a qualidade de cada item do mobiliário como um objeto escultural a ser cuidadosamente escolhido e posicionado.

Cor e textura

O uso das cores e a experiência com distintos tipos e combinações de meios para alcançar a atmosfera correta são muito prazerosos. A escolha dos meios pode captar a sensação das palavras ou da música. Costumo utilizar tintas e resinas acrílicas, aquarela e lápis de cor e, frequentemente, procuro materiais de uso industrial. Para todas as paredes e pisos da peça *Solness, o construtor*, utilizei uma tinta azul acinzentada de alto brilho desenvolvida para barcos, com pequenos detalhes em cor de terracota usada para vigas de aço à prova de ferrugem, tanto na maquete como na versão cênica final. A cor azul acinzentado foi usada espessamente sobre as paredes de tábuas e sobre as imensas tábuas para assoalho, estruturas pesquisadas em livros sobre a arquitetura da época e sobre os padrões dos especuladores imobiliários para as *casas de pessoas comuns* norueguesas na virada do século XIX. O possível peso do azul acinzentado foi contrabalançado por dois portais emoldurados em ambos os lados do palco pintados com uma tinta quase branca, rala, à base de água. As superfícies da parede eram altamente reflexivas e devolviam a luz sobre os atores, realçando-os com uma claridade semelhante à de um cristal, que era o marco distintivo da tradução.

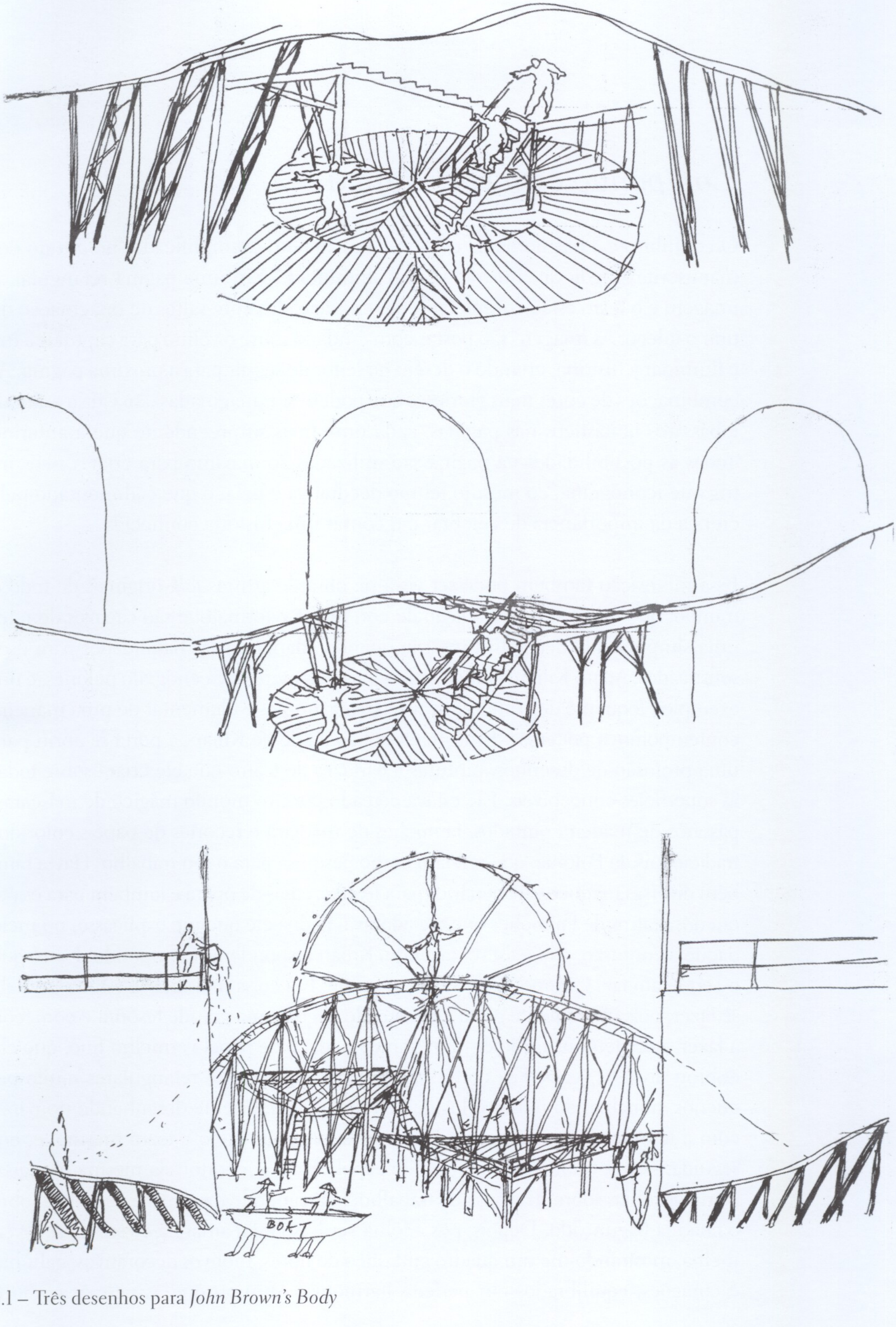
Um pedaço de barbante verde

A cor fala. Não só pode ser utilizada para destacar objetos em uma composição como também pode unificar um espaço teatral livre ou não tradicional. O uso imaginativo de uma cor é muito evocativo e poderoso, sendo uma maneira simples de criar um enunciado de peso. Às vezes, as características de um espaço, suas paredes e assoalho e a atmosfera gerada podem simplesmente sugerir uma cor dominante; passamos então a imaginar o que pode parecer bom e eficaz e, assim, verificamos se aquela intuição tem alguma validade em relação às necessidades da produção. Imaginei uma parede amarela, imensa e curvada para um grande palco aberto, um azul ultramarino brilhante para um palco italiano e, no teatro Tramway, de tijolos avermelhados, uma cor verde brilhante dançou diante dos meus olhos. Essa imensa casca retangular de um espaço cênico, com 42 metros de comprimento e 26 metros de largura, possui quatro paredes de tijolos cor de terracota, erguendo-se a 7,5 metros de altura até um telhado inclinado de madeira. Duas paredes com ângulos retos em relação às paredes laterais em uma das extremidades formam uma abertura do

proscênio de tijolo natural, com uma parede de gesso também cor de terracota ao fundo, servindo como ciclorama plano. As quatro paredes laterais possuem diversos arcos embutidos, que dividem a área da superfície e criam sombras dramáticas; o telhado castanho de madeira é apoiado por duas filas de pilares de ferro pretos, percorrendo o centro do espaço. A unificação do local foi um dos desafios visuais quando começamos a trabalhar na sequência de *Border Warfare*, de John McGrath: uma peça original intitulada *John Brown's Body*, em que as cenas eram visualizadas conforme eram escritas. A produção de *John Brown's Body*, história épica das venturas e desventuras da Escócia desde o século XVII até os dias de hoje, teve de incorporar uma banda de música *folk* e também era para ser transformada em um filme televisivo com três partes. Todas as ideias visuais, os figurinos e os adereços deviam ser tanto dignos do placo como disponíveis para as câmeras. Tendo realizado uma produção naquele local, quisemos aproveitar a experiência anterior; não repetir uma fórmula, mas desenvolver outras técnicas de *evento narrativo* altamente visual e expositivo. Observamos as paredes do prédio, com seus arcos embutidos de tijolos, e nos perguntamos se poderíamos construir palcos em volta das paredes, usando tijolos avermelhados como a cor de fundo principal e incorporar diversas áreas cênicas ao nível da visão, ao menos 1 metro acima do chão, para que um público de 600 espectadores de pé fosse capaz de enxergar. Senti muitas dúvidas de como aquilo poderia ser alcançado. A partir da estrutura da narrativa vinham certos imperativos. A sugestão de um mundo rural tinha de permanecer o tempo todo, como lembrete pungente do que havia sido perdido quando uma sociedade pastoril e agrícola se tornou industrializada e os campos se transformaram em fábricas. A história começava em meados do século XVIII e terminava na sociedade multinacional de consumo da presente era pós-industrial. Certo dia, John McGrath afirmou, casualmente: "A vida é como uma montanha-russa". A frase deve ter ficado em algum lugar da minha mente quando o projeto começou a tomar forma. Para começar, e fazer alguns desenhos razoavelmente práticos, fotografei as paredes do Tramway e, em seguida, ampliei as fotos numa escala de 1:50. Depois, coloquei as fotografias juntas, borda com borda, achatando o retângulo do prédio para que se assemelhasse a um painel medieval, como as representações da Paixão de Cristo encenadas nas ruas. Dessa maneira, fui capaz de ver as dimensões do problema, com os quatro segmentos da enorme parede vazia colocados de ponta a ponta. Então, para chegar ao máximo possível da cor e da atmosfera do edifício, pintei as fotografias e as texturizei. Não sabendo exatamente o que fazer, peguei um

pedaço de barbante fino, que por acaso estava perto da minha mão, pintado de verde brilhante, e o estendi pela fotografia longa, estreita e pintada das paredes do Tramway. Quando o barbante se assentou naturalmente nas curvas e elevações, pareceu atar as paredes e os espaços díspares com uma única faixa de cor intensa. De repente, a linha verde do barbante falou para mim a respeito dos campos elísios recordatórios da Escócia pastoril que estavam no texto, e também a linha tinha o movimento para cima e para baixo de uma montanha-russa: o subtexto das venturas e desventuras do país. Ao mover o barbante para uma posição mais alta da pintura, vi como poderia ser construída uma passarela verde em volta das paredes, o que havia gerado tantas dúvidas inicialmente. O roteiro sugeriu um palco de dois níveis, com as cenas da *nobreza* e do *poder* encenadas no nível superior, e com os pequenos palcos no nível inferior reservados para a banda e as cenas industriais. A composição visual reproduziria a estrutura do texto. Recentemente, eu havia visitado a Rússia e visto as pinturas construtivistas no Museu do Estado Russo. Subitamente, vi como o dinamismo e as formas angulares agudas daquelas pinturas antigas poderiam ser reinterpretadas como a estrutura dos nossos palcos. No entanto, acima de tudo, apaixonei-me pela cor do pedaço de barbante verde contra a cor terracota das paredes, e comecei a imaginar outras cores secundárias que também pareceriam poderosas: preto luminoso, azul e vermelho industrial brilhantes. Numa excitação febril, começamos a conversar e desenhar, autor/diretor e cenógrafa, criando imagens instantâneas de maquinário industrial, um parque de diversões com roda-gigante imensa, uma prisão, uma fábrica, uma fazenda, um trem; de fato, descobrimos que poderíamos criar qualquer coisa que quiséssemos naquele espaço.

Embora fosse em grande escala, a visão de *John Brown's Body* era forte e simples, capaz de suportar os diversos compromissos que se apresentam quando tempo e dinheiro entram na equação. O pedaço de barbante verde, no entanto, permaneceu como o elemento visual unificador mais importante: era um símbolo claro para o cerne da produção, proporcionando o suporte tridimensional para a composição de todos os elementos cênicos requeridos pela peça. A criação da colagem fotográfica do Tramway como um painel medieval permitiu que todos imaginassem a progressão da produção enquanto ela se movia ao redor das paredes do prédio. Também permitiu que a composição linear de cada parede fosse equilibrada em relação à sua parede oposta, para que houvesse variedade dentro de um conceito completo (Figura 4.1).

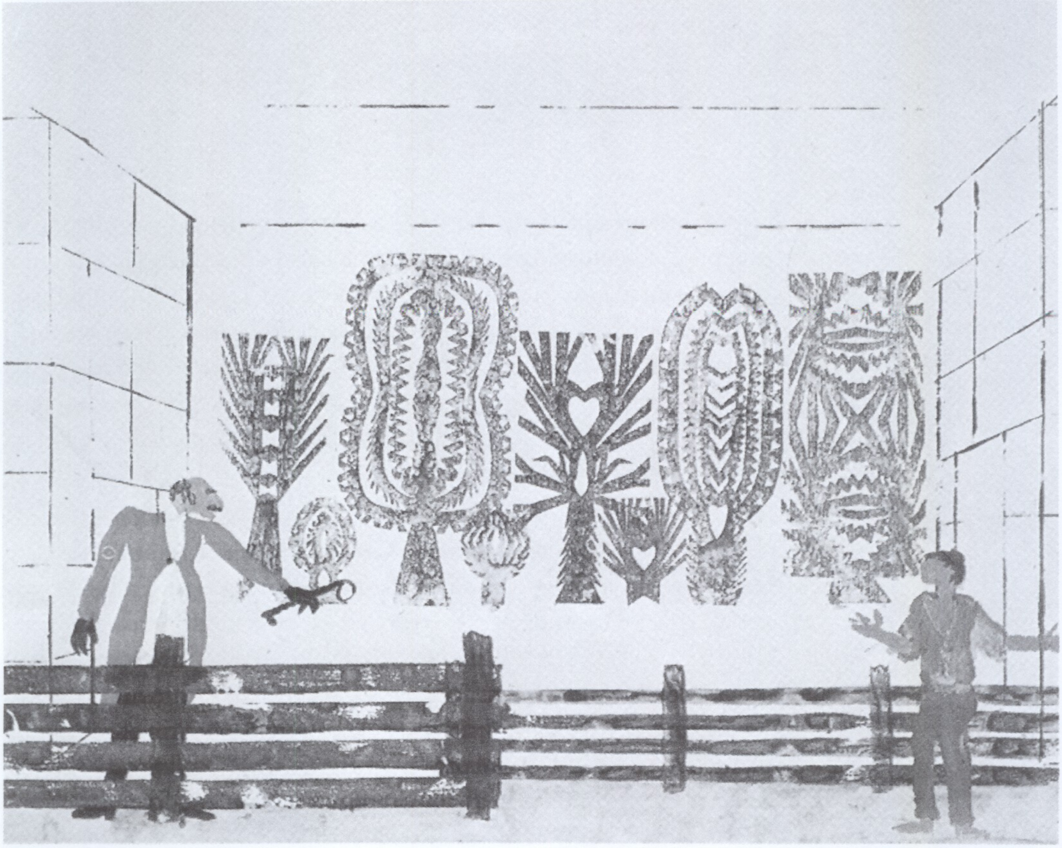


4.1 – Três desenhos para *John Brown's Body*

Compondo com cor e forma

O equilíbrio e a harmonia da composição são bem exemplificados no estudo dos manuscritos medievais ilustrados com iluminuras. Em uma página retangular, a imagem e o texto estão completamente entrelaçados com saltos de imaginação de tirar o fôlego. As imagens são postas com cuidado sobre o velino para capturar a luz e iluminar a história, criando o desejo no leitor de seguir para a próxima página. As combinações de cores mais gloriosas que podem ser imaginadas dão vida a animais e pássaros fantásticos nas páginas, cada uma mais surpreendente que a anterior. Todas as possibilidades na página são utilizadas ao máximo para criar a mais intrigante iconografia, ao mesmo tempo decorativa e bela, o que é alimentado pela crença da importância de celebrar e recontar uma história conhecida.

Essa motivação também pode ser vista na obra de artistas *folk* originais de todo o mundo, que herdam uma tradição de cor, forma e formato, e são capazes de reter uma simplicidade decorativa mesmo quando adaptam suas habilidades para usos sofisticados. Adam Kilian, grande artista plástico, titereiro e cenógrafo polonês, é um exemplo eloquente de como utilizar o *design* simples e elementar de uma maneira contemporânea poderosa. Em uma visita ao ateliê de Kilian, a porta se abriu para uma profusão de desenhos, pinturas e cartazes de teatro que ele criara sobre todas as superfícies concebíveis. Ele estava cercado por um mundo mágico de máscaras, pássaros de madeira pintados, fantoches de madeira e recortes de papéis coloridos tradicionais da Polônia, que serviam como pesquisa para o seu trabalho. Havia também diversas maquetes de cenários para teatros, casas de ópera e também para os pequenos teatros de fantoches que ele adorava. Pedi a ele que me explicasse, no meio daquela confusão, o que estava fazendo. Kilian respondeu: "Compondo! É isso que o cenógrafo faz. Compor com a cor e a forma! É a coisa mais bela e estimulante de se fazer, pois muita gente gosta". Então, ele pegou uma grande tesoura e começou a fazer uma demonstração em um grande pedaço de papel vermelho fino, que ele dobrou diversas vezes. Fez cortes triangulares, circulares e retangulares muito pequenos, trabalhando numa velocidade incrível, literalmente desenhando no papel com a tesoura. Pegou outra folha menor de papel amarelo e fez o mesmo, e, em seguida, pegou outra ainda menor, de papel verde, e a cortou da mesma maneira. Abriu as folhas sobre sua mesa de trabalho, colocando livros, lápis e desenhos sobre o chão já bagunçado. Depois, pôs a folha verde sobre a amarela e esta sobre a vermelha, mostrando-me um quadro fantástico de flores, motivos decorativos, galinhas e corações, equilibrados em perfeita harmonia. Afirmou que as pessoas comuns



4.2 – Desenho para *As You Like It*

dos séculos passados tinham se inspirado na natureza: os padrões cotidianos da arte *folk* serviam a um propósito tanto funcional quanto decorativo. Percebi que tanto naqueles exemplos de arte *folk* polonesa como no teatro *kabuki* japonês, as cores primárias brilhantes eram utilizadas em justaposição umas com as outras, criando uma desarmonia, contrabalançada por pequenos blocos de cores secundárias sutis; o todo estava contido dentro da forma precisa da composição.

Alguns anos após essa visita inesquecível à Polônia, utilizei aquela experiência para a produção de *As You Like It*, de Shakespeare. Lembrando-me do talento de Kilian com a tesoura e os papéis coloridos, comecei a dobrar e cortar folhas para criar formas de árvore, adicionando pássaros e flores removíveis muito coloridos; pensava que a floresta de Arden poderia retratar as estações em mudança, mostrando primeiro as formas das árvores sem nenhum enfeite, iluminadas por detrás de modo duro para caracterizar as cenas de inverno, e, em seguida, adicionando os pássaros e as flores, para um final expressivo de verão (Figura 4.2). As árvores podiam estar sobre rodas ocultas, para que pudessem ser reagrupadas, indicando partes distintas da floresta; e os recortes de papel da maquete, representados em tamanho

real, seriam construídos a partir de chapas de madeira compensada recortada. No palco, o papel dos desenhos originais virou uma caixa de acrílico branco e um assoalho, com as entradas dos atores escondidas dentro dela. Podia ser iluminado com cores diferentes por detrás e pela frente, e parecer inverno gelado ou verão quente no final. A floresta podia desaparecer por detrás da caixa de acrílico, como uma sombra distante iluminada por trás, ou vir para frente da caixa, para as cenas de floresta. Era o início de uma longa busca pela criação de *plasticidade* – elementos móveis – na composição do espaço cênico.

A *beleza do comum*

Naquela visita à Polônia, Adam Kilian me mostrou um cartão-postal colorido de *A Jar of Apricots* (1758), de Jean-Siméon Chardin, e disse que a coisa notável daquela pintura era o conhecimento do artista a respeito da arte cerâmica francesa, exposto nas duas xícaras de chá no primeiro plano da pintura. Não há segundo plano nessa série de naturezas-mortas, e as formas dos objetos, com seus relacionamentos mútuos, são a composição. A pintura celebra a beleza do objeto doméstico comum, e, ao pintar uma segunda xícara de chá, na sombra escura e ao fundo, a primeira xícara é realçada. Seu motivo decorativo florido branco e vermelho chama a atenção do observador e direciona o olhar para o foco da pintura: o alaranjado bem escuro dos damascos no pote e o espaço acima, atrás e em torno dele. Eu conhecia muito bem aquele cartão-postal. Eu o explorei como estudante de arte, enquanto tentava entender o que era composição pictórica e como podia aplicá-la ao desenho teatral. Aos 16 anos, tive a sorte de trabalhar como assistente de uma oficina de teatro, geralmente limpando baldes de tinta, mas também como aluna de um professor, artista plástico e cenógrafo muito dedicado, que me ensinava com exemplos práticos e não por meio da teoria. Ele adorava naturezas-mortas, e, influenciada por seu entusiasmo, eu também as adoro. Apresentando-me ao milagre da pintura e da surpreendente cor e composição, ele me deu o cartão-postal de Chardin. Aquela pequena pintura oval incorpora a beleza dos objetos práticos cotidianos que, quando reagrupados através da visão do artista, dão ao espectador um ponto de vista totalmente novo. Como composição cênica, as naturezas-mortas têm uma geometria interna de planos entrelaçados ligados somente pela misteriosa cor de fundo. As formas e os formatos fluem uns com os outros, deixando espaços enigmáticos para que a imaginação do observador os complete. A posse daquele cartão-postal me fez considerar outros exemplos e comecei a admirar os

artistas que, de modo tão natural, conseguem criar a sensação de um drama não narrado – contando uma história por meio da cor e da composição. As naturezas-mortas holandesas revelam como os objetos cotidianos e as pessoas podem promover um espaço dramático com tensão e expectativa. O arranjo dos planos, formas e retângulos apresenta uma qualidade metafísica de quietude. As naturezas-mortas espanholas se concentram ainda mais no ajuntamento de objetos, frutas, peixes e verduras, realçando-os com a luz de uma fonte invisível que os dota de vida própria. Aprendi fazendo. Cheguei à oficina onde estava estudando artes e aprendendo coisas práticas do teatro e achei um bilhete deixado para mim pelo professor. Aquilo me dirigiu a um canto da oficina, onde um *arranjo de natureza-morta* fora construído para eu desenhar. Em geral, os arranjos consistiam de antigas listas telefônicas, alguns adereços teatrais descartados, alguns sanduíches meio comidos e, talvez, uma ou duas antiguidades falsas. O bilhete sugeria que eu desenhasse o arranjo em um tempo livre e, em seguida, consultasse o livro de naturezas-mortas holandesas e espanholas para descobrir que pintura representava, observando sua composição e não seu conteúdo. Esse simples exercício de autodescoberta abriu minha mente para observar pinturas, e foi a melhor educação artística que já tive, tornado-se parte do meu vocabulário visual e cenográfico.

Consciência crítica

Ter consciência da importância da cor e da composição na criação de um quadro cênico depende de possuir e desenvolver uma habilidade decisiva: o talento essencial. Qualquer pessoa pode aprender a desenhar ou pintar, mas é muito mais difícil adquirir a habilidade de considerar o resultado, questioná-lo e saber como alterá-lo. O desenvolvimento dessa consciência crítica permite que um artista tome decisões durante o processo criativo. Quando o trabalho acabado finalmente alcança o domínio público, é um acúmulo de diversas pequenas decisões, algumas das quais intuitivas e todas continuamente avaliadas até que, de acordo com a capacidade do artista, esse trabalho pareça estar na *medida certa*. A singularidade da educação artística se baseia na conquista de um olhar crítico hábil, no *toma lá dá cá* das críticas abertas em grupo com colegas estudantes. Ter de considerar objetivamente o trabalho de alguém através dos olhares das outras pessoas é exatamente o que acontece no teatro, onde, frequentemente, centenas de olhos observam meses de trabalho duro por não mais do que três horas (e acham que podem fazer melhor). Para os cenógrafos, a formação artística básica

fornece o vocabulário comum para discussões a respeito do equilíbrio entre claro e escuro; do contraste entre verticais, horizontais e diagonais; da colocação e do entrelaçamento dos formatos; e da utilização criteriosa das cores: todos os quais são equivalentes na composição do enredo do texto.

Brincando com tinta e cor

A capacidade de entender a estrutura da composição pictórica e do objeto, e de como a cor está associada a ela, é a contribuição especial do cenógrafo à produção teatral e demonstra claramente a inter-relação entre teatro e belas-artes. O século XX possui diversos desses exemplos, sobretudo na história do teatro. Pioneiros russos como Meyerhold, Vakhtangov, Tairov e, em particular, Diaghilev encarregaram Picasso, Chagall, Gontcharova e muitos outros artistas de criar composições expressivas para o Ballets Russes, que podiam existir como trabalhos de arte por si mesmos. Os desenhos do cenário e do figurino de Leon Bakst, pintor e cenógrafo russo que trabalhou com Diaghilev e o Ballets Russes a partir de 2011, reelaboram elementos da arte *folk* oriental e ocidental e, como as iluminuras dos manuscritos medievais, criam composições e padrões fantásticos e vertiginosos. Bakst manipula o corpo humano através da diagonal do papel e o contrabalança com pedaços de materiais e cores extraordinárias, frequentemente sobrepostas e percebidas mutuamente. Os espaços negativos do papel branco deixados em torno do corpo da bailarina são intensos e pulsantes, como a própria figura. Braços estendidos equilibram a largura de uma saia, e a composição é muitas vezes completada por meio de um bastão vertical ou de uma serpente escapando audaciosamente para cima, na lateral do papel, e retrocedendo sobre si mesma no corpo da composição. Ignorando o conteúdo do quadro, Bakst se revela um artista que gostava de brincar com a tinta e a cor, contrabalançando linhas curvas e retas entrelaçadas e contrastando formas geométricas. Suas obras tratam tanto de posicionar o desenho no papel como de descrever o figurino, e têm, hoje, o valor de uma obra artística verdadeiramente colecionável.

Menos é mais

Na Menil Foundation, em Houston, nos Estados Unidos, há uma bela coleção de pinturas e desenhos de Christian Bérard, cenógrafo francês que contrasta comple-

tamente com a obra de Bakst, mas que mantém muitos pontos comuns. Bérard criou quadros cênicos delicados, quase imponderáveis, que sugeriam o sujeito sem jamais o reproduzir. Ele evitava cores fortes, acreditando que elas "atuavam em detrimento da audição", e achava que "a coisa mais importante para o cenógrafo é obter a armação correta do quadro cênico e excluir o máximo possível"[14]. Apesar da habilidade como artista de belas-artes, seu trabalho teatral era tridimensional, e Bérard era famoso por observar o palco constantemente dos assentos extremos do teatro. Sua sensibilidade relativa às belas-artes o permitia julgar o peso, o tom e o impacto de cada figurino, individualmente e no relacionamento com os outros, além de saber quando realçar ou não uma cor com luz extra.

Um carrossel de memórias

As estruturas das composições das belas-artes são um ponto de referência útil em relação às peças contemporâneas. *The Rose Tattoo*, de Tennessee Williams, é ambientada em uma pequena casa em uma comunidade siciliana, perto de uma rodovia nos Estados Unidos. A descrição cênica evocativa pede "para revelar aqueles mistérios próprios de criança exagerada, com sentimento e humor em igual medida, sem zombaria e com respeito pelos anseios religiosos que simbolizam". Lembrei-me do retábulo de A *Imaculada Conceição*, quadro pintado por Giovanni Battista Tiepolo, em 1769. A obra possui uma estrutura triangular e, em seu ápice, está a figura central da Virgem Maria de pé dentro de uma moldura retangular. O olhar do observador é direcionado para o ponto mais alto da pintura por meio de uma pomba branca pairando no ar, ou seja, o Espírito Santo, que está acima da cabeça da Virgem Maria e se liga a ela por um feixe de luz muito pouco perceptível. Essa imagem central é cercada por alguns anjos equilibrados e outro nem tanto, formando os dois lados de um triângulo invisível. Eles não estão simétricos, revelando quantas maneiras diferentes existem de repetir o mesmo tema. Era exatamente a inspiração que eu precisava para apresentar o mundo da viúva Serafina e de sua amada filha Rosa. Embora ambientada nos Estados Unidos atuais, é uma sociedade siciliana transposta, cercada por vizinhos, superstições e fé religiosa, muito como teria sido de volta à terra natal. Ao planejar a produção, com Helena Kaut-Howson, diretora anglo-polonesa, e alguns atores do Théâtre de Complicité, utilizei algumas folhas grandes de papel artesanal indiano róseo, que sugeriam para

14 Boris Kochno, *Christian Bérard*, London: Thames and Hudson, 1988.

4.3 – Croqui estrutural detalhando a composição de Tiepolo

mim a cor das rosas. Comecei a construir uma imagem desenhando-a com uma caneta vermelha de ponta fina. Imaginei que pesquisar sobre aquela casa seria como investigar a alma da mulher, e a casa seria um altar para sua vida passada, que é apenas aludida na peça. Em um exterior pequeno e decadente, aquele seria um palácio de cor, uma parede de memórias do seu casamento e da infância de Rosa, tudo imbuído de cor-de-rosa, como se vistos através de lentes rosadas. A trama da peça se desloca muito rapidamente do interior para o exterior; assim, a ideia do diretor de colocar toda a casa em um palco giratório pareceu responder à sugestão do autor de uma casa como um carrossel de parque de diversões. Também deu aos atores, bem treinados nas habilidades do teatro físico, oportunidades de combinar movimentos com música e de tomarem parte do recurso de mudança de cena. Comecei a desenvolver uma imagem baseada na composição de Tiepolo (Figura 4.3), desenhando Serafina sentada sobre um sofá cor-de-rosa, como o centro de uma rosa, situado sobre um tapete redondo verde, como o seu cálice. Acima da cabeça de Serafina, há uma pequena Virgem Maria, iluminada por uma luz decorativa e pendurada em uma rosa etérea semitransparente. Ela está cercada pelos objetos de sua vida: de um lado, manequins sem cabeça, com roupas semiacabadas; do outro, móveis pesados tipo sicilianos, representando sua vida anterior. Dentro da forma triangular da pequena casa revestida com tábuas, todas as formas dos móveis e objetos são curvadas e circulares. O mundo próprio de Serafina é exposto para demonstrar o contraste direto com seu ambiente externo. Esse *altar-memória* bastante colorido estava sempre cercado por vizinhas vestidas de preto, que ficavam observando de fora como uma plateia no palco, enfatizando a composição circular e proporcionando a base de um triângulo invisível. Tennessee Williams descreve sua peça como uma peça de ascensão, e, no último momento, o caminhoneiro Mangiacavallo, agora salvador e amante de Serafina, escala o telhado e, do topo dele, joga sua camisa de seda vermelha para o céu. A transferência da composição de Tiepolo para Tennessee Williams fez uma interconexão estrutural que deu força e peso à *mise-en-scène* de *The Rose Tattoo*. O exterior da casa

era o lado inverso do interior e girava à vista do público. As paredes revestidas com tábuas, a varanda, o terraço e o cercado eram revestidos de tinta vermelha brilhante e, em seguida, pintados com tinta branca rala, resultando em um brilho róseo desbotado, captando a qualidade do projeto original. A cor, o movimento giratório e a composição representaram claramente a ideia original de expor o coração daquela mulher como se fosse um carrossel brilhante e expressivo de memórias fixado no mundo concreto, duro e alienígena da América urbana.

Tennessee Williams escreveu *The Rose Tattoo* em 1950 e a retratou como *realismo poético* – um gênero dramático em que o tempo está confinado e em suspensão no palco. Assim, Williams descreve a experiência teatral: "Por duas horas, nós nos rendemos a um mundo de valores em conflito ferozmente iluminados", e sugere que, como o público só observa esses conflitos no palco, sem a necessidade de se envolver ou participar das suas soluções, podemos nos entregar ao "calor quase líquido das afinidades humanas incontroladas".

Realismo poético

Nessa época, na Grã-Bretanha, novos autores e novas ideias estavam surgindo, passando do naturalismo cênico ilusionista dos anos do pós-guerra para um teatro de imagens contemporâneas poéticas. Para complementar essa nova produção literária, as ideias acerca da cenografia também estavam passando por mudanças importantes, lideradas pela *design*er convertida em pintora de cenários Jocelyn Herbert, uma das figuras mais influentes do novo teatro e a primeira cenógrafa britânica. Herbert tinha visto as produções de Bertolt Brecht de *O círculo de giz caucasiano* e *Mãe Coragem e seus filhos* e recriou, em Londres, *A alma boa de Setsuan*, a partir da criação original que Teo Otto fizera com Brecht em Zurique, em 1942. Ela ficou impressionada com a simplicidade e a qualidade do Berliner Ensemble, atribuíveis não só a Brecht, mas também a Caspar Neher, pintor e *design*er que inspirou Brecht desde o início. A obra posterior de Brecht foi muito influenciada pela de Karl von Appen. Jocelyn Herbert buscou criar uma forma equivalente de realismo poético no palco e, dessa maneira, influenciou uma geração de cenógrafos, trazendo nova força vital ao teatro britânico. Seus dons para o desenho, seu bom senso e sua experiência lhe permitiram realizar composições cênicas de cadeiras e mesas, paredes e varais de beleza incomparável. Herbert utilizou todas as possibilidades do palco do Royal Court Theatre, incluindo as tubulações e os

aquecedores da parede posterior do teatro à composição de *The Kitchen*, de Arnold Wesker. Os equipamentos de iluminação ficavam sempre visíveis e eram incluídos nos desenhos, fazendo parte do quadro cênico. Herbert prestava muita atenção em exposições de arte e pinturas, utilizando-as como fontes de referência, sempre achando interpretações modernas equivalentes. Ela utilizava a cor de forma econômica, muitas vezes colocando detalhes contrastantes em uma composição geral se um objeto específico precisasse da atenção do público. Jocelyn Herbert respondeu visualmente ao desejo de George Devine para o Royal Court Theatre: "Limpar o palco e deixar entrar a luz e o ar".

Cor e composição

Em 1965, o Berliner Ensemble veio a Londres com *Coriolano*, *A ópera dos três vinténs* e *A resistível ascensão de Arturo Ui*. Foi um momento inesquecível para todos que assistiram às montagens, não só pelo conteúdo das peças, mas pela *mise-en-scène* surpreendentemente bela e clara. Pela primeira vez, vimos a força do símbolo visual no palco e como a cor podia ser utilizada de modo emotivo. A cenografia das peças foi de Karl von Appen e era dramática na observação e no retrato dos detalhes pessoais verazes, contrapostos a um fundo épico maior. Na versão brechtiana de *Coriolano*, de Shakespeare, os grandes muros da cidade foram construídos sobre um palco giratório. Nele, tudo estava pintado em tons de cinza, e os figurinos ecoavam o tema. Havia uma riqueza de detalhes pessoais dentro de cada uniforme, fazendo o público acreditar que todo soldado também era filho de uma mãe, com uma história própria. Subitamente, Volúmnia, mãe de Coriolano, irrompeu através da porta central. A figura minúscula de Helene Weigel, viúva de Brecht, surgiu em um robe escarlate estonteante. O elemento de cor escarlate posto centralmente e sendo emoldurado pela composição de soldados vestidos de cinza em ambos os lados tornou claro, imediatamente, que era ela, e não seu filho, quem detinha o poder. O Berliner Ensemble demonstrou um novo método de utilizar a cor e a composição, trabalhando a partir do exterior do ator por meio do uso de localidades indicativas e imaginadas, estimulando o público a acreditar no que podia ver e imaginar o que não podia. Rompeu-se o naturalismo cênico para se utilizar o palco como Brecht e Neher descreveram – "apresentar um enunciado significativo a respeito da realidade" –, trabalhando nos fundamentos da peça, descobrindo o que os atores realmente precisavam, o que estava acontecendo com eles e através deles e compondo uma resposta eloquente de cor e forma.

O dinamismo do espaço

Casper Neher gostava de desenhar e era muito rápido e fluente. Tinha uma memória visual retentiva, sendo capaz de transpor imagens úteis da sua própria experiência em imagens cênicas. Seus primeiros croquis de aquarela, não utilizados para *Mãe Coragem*, de Brecht, parecem ecoar seus dias na artilharia de campo bávara, durante a Primeira Guerra Mundial, onde, apesar de haver manobras ativas, ele sempre estava pintando, usando um pequeno estojo de aquarelas que carregava para todos os lugares. Dois desenhos realizados depois da guerra assumem a forma de uma paisagem horizontal, com uma linha de horizonte alta; uma característica de diversas composições de Neher. No primeiro desenho, há uma terra desolada, incluindo um grupo de soldados com trajes escuros e seus armamentos inclinados na direção do centro, formando uma linha vertical. O foco é Yvette, a prostituta do acampamento; vestida de branco, ela é emoldurada, do outro lado, por outra figura vertical escura, pequena, mas posicionada na beira da composição. Esse croqui refinado de um campo de batalha vazio, em que as pessoas formam os elementos da paisagem, parece falar de todas as guerras e de todos os tempos. O segundo desenho é uma variação dessa composição. Neher conserva o formato horizontal, mas adiciona uma simples cerca de madeira, posicionada na diagonal, através do palco, criando uma encenação dividida. A dinâmica espacial é alterada, e, ao dividir o espaço, permite que o espectador assista a duas ações ao mesmo tempo, conscientizando-se da diferença de *status* entre as pessoas de ambos os lados da cerca. Em sua composição, Caspar Neher incorpora o espírito filosófico e político que foi a *raison d'être* do seu compromisso de colaborar com seu *irmão em arte* Bertolt Brecht.

Prática constante

Brecht admirava muito a abordagem prática e própria de operário de Neher, demonstrando que a arte e a estética possuem um papel importante a desempenhar, apesar do desconforto e das provações da guerra. O dramaturgo alemão registra essa admiração no poema "A respeito de um pintor". Como muitos artistas, Caspar Neher pintava ou desenhava algo todos os dias, independentemente das circunstâncias e dos materiais disponíveis. Esse hábito, essa prática constante, aguça e desenvolve a busca contínua para se entender o enigma da composição com cor, que é a estrutura da arte. Da mesma forma que um músico pratica

escalas e exercícios técnicos diariamente antes de se envolver em trabalhos maiores, ou que um bailarino trabalha incessantemente em uma barra, o artista visual trabalha para alcançar a facilidade de expressão da linha, da cor e da colocação de uma forma ou um objeto no espaço. Parece muito simples, mas existem variações e possibilidades infinitas e, muitas vezes, esse processo é ajudado pelo olhar de um colaborador, que pode atestar quando a composição está na *medida certa*. Essa é a beleza da experiência compartilhada do trabalho teatral. Não só o artista visual pode se inspirar e se motivar pelo texto, mas o autor também pode se inspirar pela qualidade de uma linha ou pela intensidade de uma cor.

No poema de Brecht a respeito de Casper Neher, "Os amigos", ele define a importância da cor e da composição, enquanto percorre uma cidade destruída:

As cidades onde trabalhávamos não estão mais ali.
Quando caminho através das cidades que ainda existem
Às vezes digo: aquela peça azul de roupa lavada
Meu amigo a teria posicionado melhor.

A lógica da cor

O desenho é sensação. A cor é raciocínio. A cor tem uma lógica tão rigorosa como a forma.

Pierre Bonnard (1867-1947)

Considere um retângulo com 247 centímetros de altura e 168 centímetros de largura; ou seja, com uma altura que é quase o dobro de sua largura. Pintado pelo russo Boris Grigoriev, em 1916, a pintura está dividida verticalmente, quase ao meio. A metade esquerda, levemente na diagonal, retrata Vsevolod Meyerhold (1874-1940), diretor de teatro russo. Sua figura gesticuladora, com cartola e luvas brancas, mostra um homem vestido com traje a rigor preto. A metade direita retrata os vermelhos e laranjas intensos de um bailarino do Ballets Russes, com os movimentos copiando os de Meyerhold. O elemento espantoso dessa pintura não é a narrativa, mas a composição das imagens, forçando sua presença em relação à moldura do retângulo e perfeitamente casada com a estrutura de cor. O que lemos e aceitamos como preto é, de fato, púrpura. As luvas, a camisa e o colete, que são tidos como brancos, são, de fato, uma mistura de malva, rosa e

laranja. Esses indícios de laranja e rosa são muito sutis e se ligam ao laranja e ao rosa vívidos da segunda figura, que preenche a outra metade do retângulo. Nessa figura, o branco das mangas e dos sapatos do bailarino é um tom mais intenso de malva, também com toques de rosa e laranja. O púrpura do traje a rigor de Meyerhold define o tom grave e o malva/branco da camisa e das luvas estabelece o tom agudo da escala de cores escolhida por Grigoriev. Todas as outras cores se tornam intervalos: os sustenidos e bemóis que acentuam a composição principal. A pintura é uma convergência harmônica de quatro cores, cuidadosamente posicionadas no espaço retangular e que cantam e dançam como se tivessem vida própria. É apenas uma das muitas pinturas semelhantes presentes no Museu do Estado Russo, em São Petersburgo, uma fonte primária útil para cenógrafos que querem entender a lógica da cor, ir além do título da narrativa e se tornar compositores do espaço cênico.

A cor – sua colocação e manipulação dentro da composição da imagem – é a ferramenta que modifica de maneira fluente e orgânica o espaço cênico. Os atores, como demonstraram os pintores russos da década de 1920, podem ser vistos como ícones coloridos em movimento através da tela cênica. Eles têm o potencial, se assim dirigidos, para utilizar seus figurinos como elementos cênicos em movimento, o que é um grande recurso para o criador inventivo e pode combinar riqueza visual com economia elegante.

A diretora francesa Ariane Mnouchkine, no ciclo teatral de dez horas de duração das quatro tragédias gregas *Les Atrides* (1991/2), no Théâtre du Soleil, em Paris, mudou toda a cena de vermelho para preto simplesmente fazendo os atores inverterem seus figurinos. Em um segundo, a atmosfera se alterou da normalidade para a tragédia, e os espectadores ficaram impressionados com a ousada simplicidade e a clareza do significado. O Legend Lin Dance Theater, de Taipé, em Taiwan, sob o comando de sua formidável coreógrafa e diretora artística Lee-Chen Lin, demonstra quão eficaz é o processo na releitura que fez das lendas da mitologia taiwanesa. Lin estabelece alguns princípios universais muito importantes de representação. Isso não é algo feito apenas por uma pessoa. O ritual da representação é feito por todos, incluindo os espectadores. O ator deve aprender a se tornar único com seus materiais e não a considerá-los como acessórios que apoiam sua representação. Os espectadores podem entrar no teatro como pessoas céticas, mas devem sair como pessoas transformadas, e isso se alcança por meio da convicção completa dos atores na obra que estão apresentando. Os atores têm de entrar em

outro mundo ao longo da duração da representação, e os espectadores devem seguir esse exemplo. Na releitura contemporânea que fez das lendas de fantasmas, Lin concebeu um espaço retangular suspenso com cortinas de seda cinza e as bordas tingidas de rosa. Com movimentos imperceptíveis, uma bailarina avança lentamente a partir do fundo do palco, segurando no alto um pedaço de seda vermelha dobrado em uma vareta e cobrindo seu corpo. O efeito é o de um retângulo vermelho vertical se deslocando através do quadrado de seda cinza, como uma pintura de Kazimir Malevich (1878-1935), suprematista russo. O retângulo vermelho alcança seu ápice à medida que se aproxima dos espectadores. De repente, a atriz que o carrega se ajoelha. Outras bailarinas pegam o retângulo, pois ele não está fixado à vareta, e o estendem através da horizontal do espaço cênico, revelando sua carregadora anterior, uma noiva fantasma: o corpo bem branco e os seios desnudos minúsculos, como botões de rosa. A transformação é espetacular e muito simples. Subitamente, as garotas começam a girar a seda em um círculo em torno da noiva, e, novamente, o espaço muda. As cores avançam e recuam no espaço, que é constantemente preenchido e esvaziado. A área *fora do palco*, atrás da seda cinza, fica sempre entrevista, como um espaço ativo, e as bailarinas que desocuparam o espaço são vistas com tons cinzentos, nas beiras da composição. Esses dois elementos visuais fundamentais, cores colocadas dentro da composição do espaço, estão totalmente unidos, e não por acaso, mas por concepção cuidadosa e investigação rigorosa da história a ser contada.

Direcionando o olhar do espectador

Desde tempos antigos, a cor foi usada para demonstrar idade e *status*, tanto no palco como fora dele, e ainda hoje é um fator importante na narração de uma história. Joan Miró (1893-1983), pintor catalão, brinca com as cores em suas composições, fazendo-as dançar e se mover diante dos olhos. Uma pequena pintura como *A cor da lua cobre o verde do sapo* é uma lição em si mesma, e vale a pena dedicar um tempo para estudá-la. Miró inverte e subverte as formas e cores com estonteante ousadia, sempre usando a ênfase de uma cor para direcionar o olhar do observador. A arte de um cenógrafo também envolve direcionar o olhar do espectador por meio do entendimento da história ou do texto, expressando isso mediante composição e cor. Quando abstraídas da narrativa, essas indicações cênicas devem ser capazes de existir como um trabalho artístico. No contexto do espetáculo, o mobiliário, os objetos cênicos e os figurinos falam a respeito de profissão, condições de

vida, clima etc., expressos por meio de tecidos, padrões e decorações, iluminando o contexto histórico e sociológico do drama. Os viajantes contemporâneos têm a oportunidade de registrar digitalmente tudo o que veem, mas, ao mesmo tempo, de juntar coisas simples, como passagens de ônibus, anúncios e papéis de bala – os objetos do cotidiano são uma referência viva para a criação de uma paleta individual de cores. Os artistas visuais possuem um apetite voraz para registrar, recordar e coletar informações táteis diretas, levando-as ao ateliê para, por meio da experimentação com diversas técnicas, recriar memórias no espaço cênico. Kurt Schwitters (1887-1948), artista plástico e *performer* alemão, colecionava objetos descartados – despojos da vida diária – e os utilizava para criar suas *assemblages*. Ao remover objetos do cotidiano de seu contexto original, ele os recolocava em uma nova paisagem inventada. Uma passagem de ônibus comum sugere um pássaro no céu, solas de sapato, invólucros de queijo, sucatas, arames e penas: tudo assume uma nova identidade. Schwitters serve como lembrete de que a curiosidade artística – a necessidade de *brincar* com cores e objetos no espaço – é um fundamento da criação. Correr riscos e transitar pelo desconhecido querendo saber *o que aconteceria se...* tende a ser mais gratificante para o criador e para o espectador do que formar um especialista em manipular uma fórmula segura.

Usando a cor para alcançar máximo efeito

Eu estava entediada com o meu trabalho e protelava o momento assustador de iniciar um novo projeto; no caso, *The Greek Passion*. Decidi limpar meu ateliê. Deparei-me com uma caixa de massas de modelar que comprara em Los Angeles alguns anos antes, contendo restos de massa vermelha, amarela, azul e verde. Considerei jogar a caixa fora, mas pensei: "E se eu estivesse abandonada em uma ilha deserta e só tivesse esses quatro pedaços de massas de modelar para trabalhar? O que eu poderia fazer?". Já tinha planejado criar as imagens dos personagens de Kazantzákis sobre papel-cartão branco do tamanho de um CD (tinha encontrado uma grande quantidade deles em uma lixeira de uma gráfica rápida que imprimira alguns folhetos e os jogara fora). Como as imagens tinham de viajar, achei que poderia colocá-las em caixas vazias de CD para protegê-las. Tinha a lembrança de vilarejos quentes que visitara, onde todos se vestiam de preto, destacando-se como corvos contra uma paisagem acidentada e pedregosa, e consegui achar meus cadernos de desenho com minhas anotações visuais registrando os diversos tons de preto, a pátina da idade, do sol, do clima e da profissão. Comecei a misturar as

cores das massas de modelar, fazendo bolinhas, até que elas ganhassem um tom *preto*, às vezes mais verde, mais azul, mais vermelho ou mais púrpura, dependendo da mistura. Em seguida, comecei a espalhar as cores misturadas de forma bem rala sobre os papéis-cartões do tamanho de um CD, usando meus dedos. Quando o papel-cartão ficou totalmente coberto, e sem qualquer decisão prévia, peguei um pequeno escalpelo e raspei um par de olhos, já que em meus croquis de viagem sempre registrei os olhos das pessoas ou as *janelas da alma*. Assim que vi os olhos, identifiquei o personagem ao qual eles pertenceriam. Reuni um sortimento de formões e grosas, alfinetes de segurança, um garfinho, uma faca para manteiga, um pente, alfinetes e lâminas antigas e comecei a fazer marcas distintas, raspando para revelar a pessoa que parecia estar aprisionada entre a massa de modelar e o papel-cartão, só esperando para ser libertada. Então, fiz uma descoberta inesperada. Quando a massa foi raspada, revelando o fundo e deixando uma figura postada, o papel-cartão estava tingido e texturizado pelo processo, de uma maneira que eu jamais poderia ter alcançado se tivesse planejado. E, assim, eu tinha a nota superior – o papel-cartão branco tingido – e a nota inferior – a figura sólida de massa de modelar e todas as notas intermediárias que dependiam, simplesmente, do quanto eu poderia raspar. Com a ponta de uma lâmina, também me permiti adicionar pequenos detalhes de uma das quatro cores, mas não houve, de fato, um desenho ou uma ideia prévia, exceto por ter estudado a história e começado a conhecer os personagens como meus melhores amigos. Isso pode ser apenas uma técnica, mas, com ela, aprendi diversas lições importantes. Em primeiro lugar, e acima de tudo, a pessoa que gosta de cor, pessoal e profissionalmente, deve compreender que usá-la no palco de modo eficaz é usá-la de modo econômico, para que alcance máximo efeito. Com frequência, as cores são utilizadas indiscriminadamente. Também é importante ser corajoso a respeito do uso da cor e resistir ao uso de objetos *tirados do estoque*, que não podem ser modificados para tornarem--se parte da escala de cores escolhida. Raras vezes, o rigor é um esforço em vão. Na Grécia, ao comprar materiais básicos para representar as imagens de massa de modelar, com Sakis Kolalas, cenógrafo grego, tivemos de procurar muito por tecidos que podiam ser tingidos e alvejados para reproduzir alguns tons. É cansativo percorrer barracas em mercados intermináveis, no calor, e não encontrar nada; assim, é fácil se contentar com qualquer coisa. No entanto, agora, realmente sei que, se a matéria-prima não estiver correta, o produto acabado, da mesma forma, jamais estará correto; e, em relação à cor, não devemos fazer concessões. Ela deve ser tão precisa quanto um músico interpretando uma composição, pois essa é a lógica da cor e a força de seu trabalho.

O rigor jamais é um esforço em vão

Criar fisicamente imagens que outras pessoas são capazes de entender e apreciar convida os colaboradores a participarem da criação. Os meios pelos quais as imagens são criadas são tão variáveis quanto a quantidade de pessoas participantes – quer através de tinta e papel, inventando outras técnicas, ou digitalmente –, e a técnica em si não é importante. O que vale é o criador apreciar o processo e se comprometer com ele, como um relacionamento profundo e sério, mesmo que por pouco tempo. Esse compromisso é o grande comunicador. Um desenho ou uma imagem visual fala mais alto do que as palavras. É concreto e exato, enquanto as palavras são alusivas e elusivas. Compreendi isso para alcançar mais: desenhar mais e falar menos. Utilize a cor criteriosamente e com sentido, atento ao fato de que cada uma delas conta a história. No dia em que cheguei a Salônica, na Grécia, para iniciar os ensaios de *The Greek Passion*, fui convocada para uma audiência com o arqueólogo chefe da fortaleza bizantina, com quem tínhamos acordado a construção de um palco e a adição de tendas para camarins, banheiros químicos e todas as outras coisas necessárias para a encenação de uma ópera de grande escala. Para minha surpresa e desalento, aquele guardião de um bem considerado patrimônio mundial da humanidade pela Unesco comunicou que tinha mudado de ideia e não queria que a ópera fosse montada ali. O arqueólogo brindou-me com uma palestra sobre arte e arquitetura bizantina durante 45 minutos sem parar para respirar. O que eu podia dizer? Ele já tinha tomado a decisão e eu fiquei sem fala. No fim de seu discurso, simplesmente entreguei-lhe minha coleção de personagens de massa de modelar sobre papel-cartão, e lhe pedi para dar uma olhada. Onde a massa fora raspada, restou uma textura rugosa, bastante semelhante à da própria fortaleza. Disse-lhe: “Dê uma olhada nisso e me diga se pode ser feito em outro lugar”. Quando ele começou a observar e percebeu os personagens no contexto, sua atitude inflexível relaxou com o seguinte comentário: “Muito interessante... Eu vou ajudá-la... Você pode fazer”. Eu não disse nada, exceto um agradecimento murmurado, e bendisse o tempo que passara em meu ateliê compondo cuidadosamente cada pequena imagem, não maior que o tamanho de uma caixa de CD, para revelar não só o que o personagem usaria, mas também o contexto em que seria usado. E, assim, começamos os ensaios no dia seguinte! (Figuras 4.4a-f)

4.4 – Mosaico dos personagens de *The Greek Passion*

O desenho como emissário de uma ideia

Estava consultando antigos livros de história da arte, na biblioteca do Carnegie Museum of Art, em Pittsburgh, querendo saber a maneira de começar a trabalhar na ópera de câmara *O casamento*. Em um árido e empoeirado *Glossary of Art Terminology* do século XIX, encontrei uma descrição de uma exposição de *vinhetas*, que explicava que essas eram montagens arranjadas de objetos distintos que, quando reunidos, transmitiam ressonâncias "muito maiores que os objetos individuais". Isso me trouxe à memória a obra de Cildo Meireles (1948), artista plástico brasileiro

criador de instalações conceituais, que vira em Praga em 2001. As raízes de seu trabalho estão na realidade social que, a partir de "um objeto corriqueiro, geralmente doméstico, ou de uma memória de infância, [ele] transmuta em uma realidade muitas vezes implacável, mas marcada pela resiliência e inventividade humana"[15].

Isso ecoava exatamente os temas da minha versão de *O casamento*, atualizada em relação à de Nova York, de 1953. De volta ao ateliê, utilizei uma nova tinta chinesa, pincel e uma grande folha de papel artesanal indiano e desenhei um piano vertical e uma mulher tocando, algo que recordava a professora de piano da minha infância. Então, aos poucos, sem nenhuma ideia preconcebida, comecei a compor vinhetas do mundo dos dois principais protagonistas da ópera – o solteirão de meia-idade que vive como um porco e acha que devia se casar para solucionar seus problemas, e a da garota solteira, não tão jovem, que sonha com o verdadeiro amor, embora dependendo de uma velha casamenteira calculista para apresentá-la a pretendentes cada vez mais inadequados. Quando compus aquelas vinhetas, percebi que havia criado uma instalação de pequenos ambientes que os espectadores poderiam contemplar, independentemente do espetáculo. No entanto, o desenho pareceu bastante esquemático, apenas a explicação de uma ideia. Vi que aquilo poderia facilmente parecer o conteúdo de uma loja de objetos cênicos ou de um depósito do Exército da Salvação descarregado em um espaço. Mostrei o desenho para Cindy Limauro, iluminadora cênica que, frequentemente, ilumina cantos esquecidos das cidades europeias, permitindo que o público veja, não raro pela primeira vez, os tesouros que possui. A ideia precisava de iluminação para se tornar realidade e para separar as vinhetas umas das outras, e a qualidade de iluminação fazia parte de toda a composição, ainda que, definitivamente, o recurso artificial de utilizar as luzes de antigos aparelhos de TV parecesse supérfluo (Figura 3.7).

A *emoção da composição*

Brincar com papéis e tintas para encontrar o meio que melhor expresse o espírito da peça tem, talvez, seu paralelo na maneira pela qual um compositor seleciona o tom musical. Mexer em tudo é assustador e essencial, uma agonia e um êxtase, mas o momento da descoberta, o compromisso diretamente com o papel e o meio é o

---

15 Guy Brett, cocurador da exposição *Cildo Meireles*, feita no Tate Modern, em Londres, em outubro de 2008.

de se apaixonar, embora temporariamente. É um compromisso, e é preciso tempo e espaço para se explorar todos os desconhecidos que só se apresentam ao criador depois que a primeira marca é feita no papel. Essa é a emoção da composição: a busca e a caça. No processo, escolhas são feitas e decisões são tomadas o tempo todo. Que cores usar e qual é a escala de cor que aparece? O verde-escuro é realmente preto? E o outro extremo é uma cor de pergaminho, um equivalente do branco? Subitamente, os intervalos de cores intermediárias se apresentam e atraem discórdias, os sustenidos e os bemóis da cor, para perturbar a harmonia. Ao mesmo tempo, o trabalho deve ser comunicável aos outros, pois essa é a natureza da cenografia.

Superfícies flexíveis

Paradoxalmente, quanto mais realizo trabalhos, menos fáceis eles se tornam; isso confirma que, em meu desenho e em minha pintura, não há fórmula fixa, e tudo é uma questão de assumir riscos e encontrar novos caminhos. Não sou um programa de computador. No entanto, aprendi a tentar desenvolver técnicas com meios distintos nos quais isso pareça impossível. Aprendi *a cometer erros*, e isso é algo que sempre compartilho com meus alunos. Todos vão ter suas próprias preferências pessoais e desenvolver um repertório. Embora goste da sensação de um bom papel, e eu os acumule para algum vago uso futuro, muitas vezes prefiro realizar meus trabalhos em papel grosso e antigo, papel-cartão, madeira, qualquer coisa que não tenha nada a perder ao ser transformada em alguma outra coisa: é barata e substituível. Porém, levo em conta que a superfície sobre a qual alguém trabalha deve ser capaz de dar uma resposta ao criador, para que a cumplicidade entre artista e instrumento tenha uma chance de acontecer. Às vezes, ensopo e estendo um papel grosso sobre uma tábua e o preparo com emulsão branca caseira, permitindo que marcas insatisfatórias voltem a ser rapidamente coloridas de branco. Isso dá uma sensação de liberdade que é fundamental quando começo a fazer do nada alguma coisa. No entanto, é fácil ficarmos presos a uma técnica, e isso é algo contra o qual devemos nos precaver. Certa vez, comecei a pintar folhas grandes com diversas cores e, em seguida, cortei-as e criei figurinos de tamanho reduzido usando cola. Só então constatei quão mais rápido e mais simples seria não ser tão caprichosa e simplesmente desenhá-los.

Nas pinturas em *sacos de papel pardo* para os personagens de O *casamento*, esfreguei com uma esponja grande cores aleatórias sobre as partes posteriores dos sacos (que

4.5 – Galeria dos personagens de O *casamento*

eram um tema visual da instalação) e, em seguida, investiguei as cores para selecionar as áreas que sugeriam uma figura sombreada, à qual dei vida anulando o fundo colorido com tinta branca. O processo é como o da exumação de um corpo enterrado há muito tempo sendo trazido à vida de novo; quando finalmente encontrei o personagem, era como se eu já o conhecesse há muito tempo (Figura 4.5).

Também gosto de variar o tamanho daquilo em que estou trabalhando, o que leva, naturalmente, a uma variação de implementos – e a descoberta de novas maneiras de marcação é sempre um grande prazer. Por que atribuo tanta importância ao desenvolvimento da cor e da composição? Porque ser artista visual no teatro – ou chame do que quiser – faz parte de uma arte efêmera e, quando a produção acaba, o único registro real que permanece são as imagens visuais. Mesmo boas fotos de produção, digitalmente aprimoradas e admiravelmente montadas em relação ao padrão da exposição, raras vezes captam a textura e a sensação de uma produção como uma obra artística real. Isso é o que deixamos para aqueles que têm vontade de pesquisar o nosso trabalho; e como é irônico o fato de que, apesar da era digital, o

trabalho manual se tornou cada vez mais colecionável e, em certos casos, até adquiriu um valor maior que a remuneração inicial da produção. À medida que pilhas de *e-mails* crescem e são lidas às pressas, a comunicação desenhada ou a escrita a mão significa, cada vez mais, algo importante, enquanto, por outro lado, a comunicação eletrônica é associada à facilidade e à velocidade. É igual em relação à arte manual: torna-se algo de valor. De fato, vale a pena trabalhar nos desenhos.

Concentrando a atenção

Ao trabalhar ou criar em grande escala, é essencial saber como manipular a cor e compor o espaço para concentrar a atenção do público. Isso é importante se o evento acontece em um espaço livre ou especialmente construído, e os espectadores têm à disposição diversos pontos de vista ao longo da ação. A primeira coisa é considerar a forma de todo o espaço em sua completa dimensão, incluindo os conjuntos de assentos, e observar os planos que podem ser explorados: o piso, as paredes, o telhado, as diagonais, as dimensões vertical e horizontal. Uma pintura bidimensional possui a mesma geometria subjacente, motivo pelo qual a consulta às belas-artes pode ser tão útil para o criador cênico. O trabalho em um espaço autoprojetado permite que os artistas do som e os artistas da luz sejam incorporados à estrutura desde o início, em vez de empregados no final do processo de produção, para aprimorar o que já está ali. A criação de uma paisagem sonora pode dar cor e dimensão ao espetáculo, e deixar espaço real para a luz pode demonstrar o quão pouco o *cenário* – um termo já obsoleto – é necessário para proporcionar uma experiência rica e variada ao espectador. O som e a luz são líderes primários para direcionar o olhar dos espectadores e, nessa forma de teatro, o criador principal precisa ser alguém que saiba como explorar ao máximo o potencial do espaço e sincronizar a trindade da cenografia: imagem, som e luz.

Nesses espaços, a estrutura dramática, geralmente sem espaços de bastidores convencionalmente ocultos, concentra a atenção dos espectadores em uma direção, enquanto a próxima imagem está em preparação em outra parte. Um som ou uma luz fará que o público se vire e siga os sinais para direcionar o olhar. É um velho truque medieval, frequentemente utilizado em dramas em espaços públicos, e pode ainda ser visto hoje no teatro de fantoches Punch and Judy ou Le Grand Guignol. Particularmente, é apropriado para eventos, histórias e fábulas, que são mais expositivos do que psicológicos, e são apresentados principalmente por meio de movimento e música.

Espaços mágicos

Esses são os princípios subjacentes ao planejamento do evento em uma tenda – *Eddi of Manhood End*. A tenda deve ser construída especialmente para replicar a estrutura de uma capela do século XI – onde, como diz a história, Eddi pregou –, porém, não deve ser uma reprodução. No topo da tenda, nas vigas de madeira, um coro de pássaros – cantores e trapezistas, trajados de azul e verde brilhantes, destacados pela iluminação – utilizará a dinâmica vertical para atrair a visão do público em direção ao ápice da estrutura, semelhante a uma capela. Isso permitirá ao coro de jovens e velhos anglo-saxões se agrupar nos palcos laterais, em ambos os lados do conjunto de assentos, mais ou menos invisíveis, prontos para entrar em ação mais adiante em um plano horizontal. O uso da linha diagonal, da altura máxima do conjunto de assentos até o fundo da tenda, ao nível do piso, é o local da entrada monocromática do coro de focas cinza que, rastejando, saem do mar externo e ingressam na capela/tenda através de uma pequena abertura no piso. Em contraste com as grandes imagens, a sequência começa com uma pequena foca carregando um peixe em sua boca e percorrendo com os olhos o imenso espaço. Essa imagem é uma tradução direta de *Personnage et Oiseaux* (1963), pintura de Miró, na qual um pontinho vermelho na parte inferior da obra chama imediatamente a atenção do observador antes de a grande figura escura na paisagem ser focada. Portanto, os dois extremos de cor e composição estarão estabelecidos. Os tons cinza-escuro das focas, representando as notas graves, passando pelos tons meio púrpuras dos velhos anglo-saxões e os vermelhos e azuis mais brilhantes do coro de jovens anglo-saxões, até os azuis e verdes mais claros e os cinza-claro dos pássaros e trapezistas. Nessa composição de cor, será colocado o elemento principal do espaço: o conjunto de assentos; ou seja, uma arquibancada padrão com cadeiras de plástico interligadas, firmemente fixadas para atender às normas de saúde e segurança, ocupando dois terços do espaço da tenda. Por mais feio que parecesse aos atores, a sensação, para os espectadores, devia ser a de entrar em um espaço mágico. Receberam muito a minha atenção aqueles criados pelo mestre da cor, Luis Barragán (1902-1988), arquiteto e engenheiro mexicano que usava as cores de maneira dramática em seus edifícios para realçar as formas geométricas inadequadas criadas pelas limitações de determinado local. Imaginei o conjunto de assentos como um triângulo tridimensional, em uma cor vibrante, seguindo a diagonal desde o ponto mais alto da tenda, no fundo, até o nível da encenação, no palco frontal. Por que, então, não utilizar tecidos antichamas em diversos tons de verde para revestir os assentos, em referência ao antigo monte

mortuário que, até hoje, se mantém como parte da paisagem adjacente à capela real do século XI? A última peça do quebra-cabeça das cores envolve o piso real do palco, que é, frequentemente, o fundo no qual os atores são vistos do auditório elevado. O piso é o componente visual principal da composição, equivalente à tela do pintor, e sua cor é mais importante do que o fundo ou as paredes laterais. Nesse caso, diversos fatores devem ser levados em consideração, e a segurança dos atores é o principal deles. No entanto, por meio da análise geométrica, vê-se que o piso do palco é um retângulo que utiliza a área horizontal máxima, com dois braços retangulares estreitos alongados em ambos os lados da paisagem de assentos verdes, como uma tomada e um plugue. Muito provavelmente, a construção será de painéis de madeira, encaixados em bases metálicas padrão, oferecendo uma superfície para pintura. Não sei que cor deverá ser; só sei que deverá ser forte e vibrante, o contraponto do conjunto de assentos que o circunda, e não um pedaço de pintura cênica fingindo ser algo que não é. Da janela do meu ateliê, vejo o mar e o céu, e observo que, muitas vezes, eles são uma coisa só, e me pergunto se um azul-violeta funcionará. Em caso positivo, no momento final, quando o fundo da tenda é erguido para revelar o mar real, à noite, com barcos de pesca, fogos de artifício e uma pequena lua pálida, uniria-se a cor do piso do palco à paisagem marinha. E se a lua não estivesse visível ou se estivesse no lugar errado, uma lua reserva de latão seria baixada do lado de fora da tenda para cair perfeitamente no lugar.

Escala e impacto

Tamanho e escala fazem parte de qualquer composição de cor, e aprendi que, desde que o objeto contenha a essência de sua forma e seja produzido perfeitamente, o espectador vai captá-lo em tamanho real. Uma boa regra prática é que, se a composição não puder ser muito grande, produza um objeto muito pequeno, e utilize cor para realçar seu tamanho. Em *Bleus, Blancs, Rouges* (1967), história da Revolução Francesa recontada por Roger Planchon, utiliza-se uma carruagem amarela minúscula com duas cabeças olhando para fora da janela, simbolizando a fuga de Luis XVI e Maria Antonieta de Paris a Varennes. Esse objeto evidentemente não realista foi fabricado com grande detalhamento, como uma miniatura perfeita de um carro *Rolls-Royce*, e puxado através do palco por um barbante, com as cabeças dos fantoches reais acenando sobre molas ao reconhecerem a multidão, em tamanho real, que se amontoava para vê-los. A verdade, a beleza e o tempo investido na fabricação

dessas composições e o amarelo polido brilhante da carruagem tornam o objeto perfeitamente verossímil, apesar de seu tamanho em miniatura.

A narrativa da peça de Planchon era bastante pontuada pela intervenção dos fantasmas do povo morto de Paris (*les morts*), que se erguiam de um fosso e invadiam o espaço cênico. Eles carregavam imensos fantoches, feitos de cabos de vassoura, papéis velhos e barbantes. As cores vibrantes dos trajes dos revolucionários – azul, branco e vermelho – foram todas branqueadas; assim, somente um resto manchado de cor restou como lembrete significativo da existência anterior deles. Em outra cena, representando a tomada da infame prisão da Bastilha, em 1789, uma réplica perfeita, em escala, da prisão reconstruída a partir de estampas populares do período (*estampes populaires*) era carregada por quatro revolucionários (*sans-culottes*), sobre uma padiola militar. A maquete era bastante grande para esconder um ator dentro e, no momento da tomada, ele simplesmente se erguia no interior e abria as portas.

Feito a mão

Essa ideia pode ser vista no Festival dos Fantasmas de Taiwan, onde estão casas em escala perfeita, feitas de papel e bambu, e decoradas com cores e padrões maravilhosos. Às vezes, os criadores são ainda mais ambiciosos e criam hotéis de papel, embora sem banheiros. São utilizados para receber bem os fantasmas de volta à terra, mas só por um período muito curto (Figura 4.6). Durante o dia, as casas de papel são expostas publicamente sobre tampos de mesas, onde frutas, comidas e dinheiro são cuidadosamente colocados na frente das portas, no caso de os fantasmas precisarem comer. À noite, as casas são carregadas em procissão sobre padiolas de bambu pelas ruas até a beira-mar, onde, com a ajuda de mergulhadores, são postas para flutuar no mar e depois incendiadas. A visão de milhares de pessoas sentadas em silêncio perto do mar, observando da orla ao horizonte miniaturas perfeitas se movendo e em chamas e despedindo-se dos fantasmas por outro ano, é profundamente tocante e bela. Em contraste, em 2008, ano do rato no calendário chinês, existiam carros alegóricos motorizados com ratos imensos, fantasiados de noivas ocidentais, *pop stars*, líderes de banda etc. – eram ratos maiores que elefantes, como seus irmãos reais. Guerreiros gigantescos sobre pernas-de-pau, com braços imensos estendidos e rostos coloridos indicando sua idade e seu *status*, encheram as ruas: cada imagem era mais incrível do que a outra.

4.6 – Festival dos Fantasmas de Taiwan

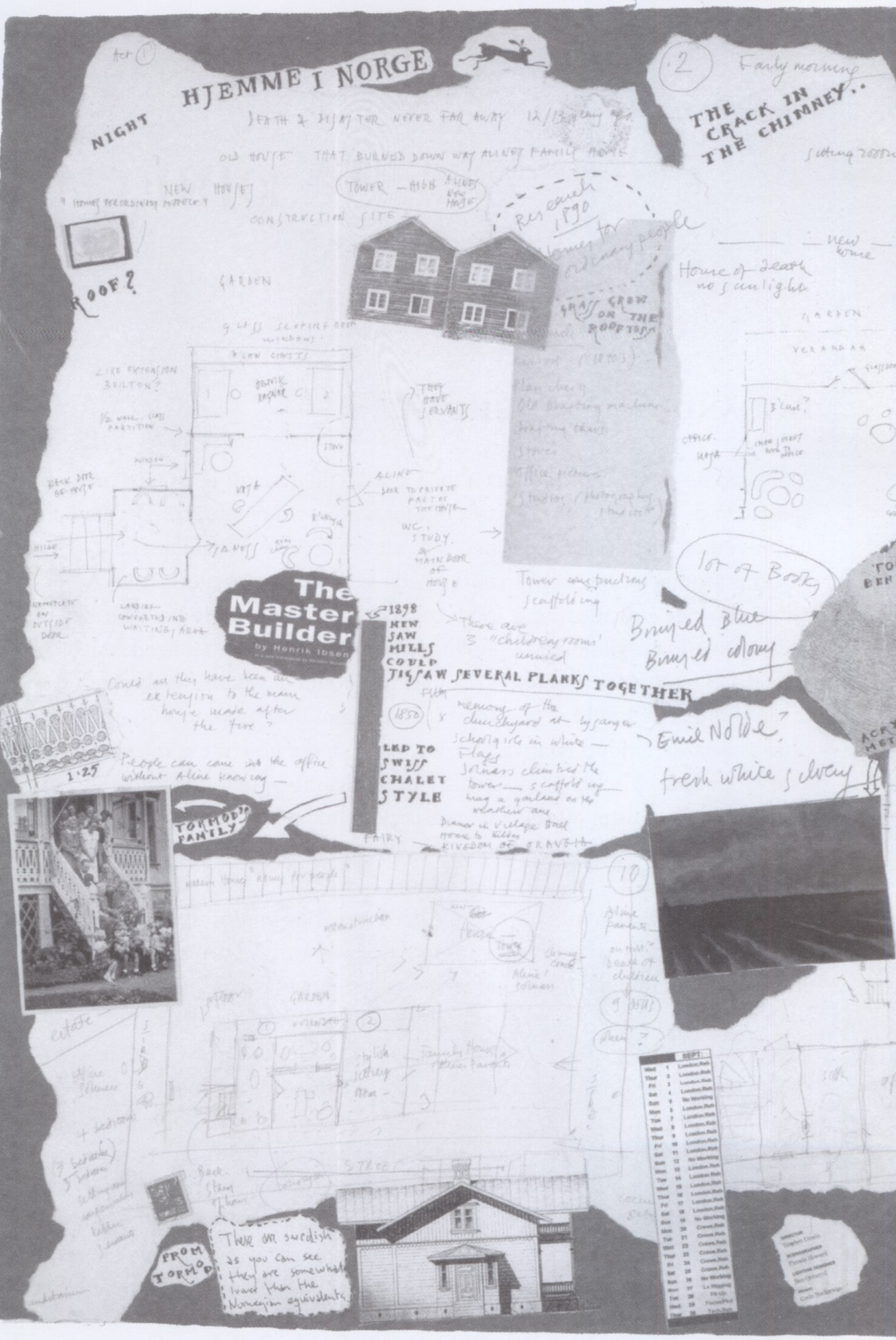
No entanto, aprendi muito visitando Hung Hsin-Fu, o mestre dos cortadores de papel, que cria máscaras e figuras de papel perfeitas, às vezes com 5 metros de comprimento, inteiramente a partir de uma peça de papel dobrado. É a versão contemporânea da prática antiga e mística da dobradura de papel, que faz parte dos rituais cotidianos. A tecnologia *laser* é utilizada junto com facas tradicionais, mas a criação deve ser feita a mão; o contato do artista com o papel é parte essencial da criação. De forma mais significativa, o papel correto deve ser escolhido para o tema, mas, se ele não puder ser encontrado, terá de ser feito sob encomenda. Essa ligação do artista com os materiais, com a escolha da cor e do tamanho e, assim, considerando a ação da luz sobre os planos esculturais das máscaras e figuras, constrói uma composição que possui integridade total. As construções são tão equilibradas e orgânicas que bastam as mais leves varas de bambu para apoiá-las; nenhuma engenharia ou animatrônica pesada ou onerosa é necessária. Com exceção dos exemplos históricos dos mestres do passado, em exposição no County Museum, em Hsinchu, essa incrível arte em papel é temporária e breve. Contará sua história por meio de forma, formato e cor e, em seguida, será queimada e refeita, imitando o eterno ciclo da vida para a morte. Como eles dizem, o teatro não é mais que um hotel temporário.

5 DIREÇÃO

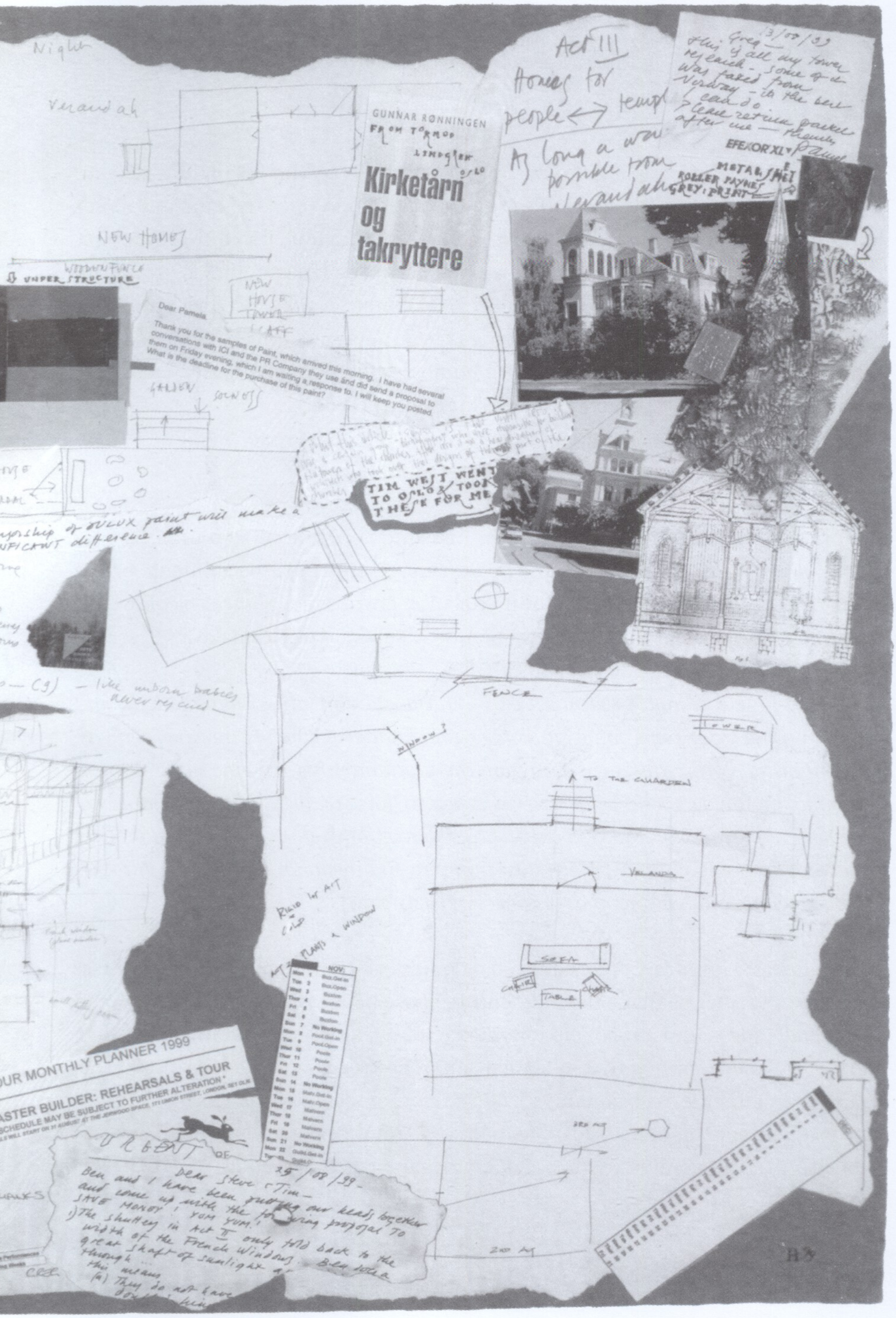
Achando o caminho

A direção de uma produção traz à tona a visão do desconhecido por meio da colaboração de seus artistas criativos: diretor, autor, cenógrafo, coreógrafo e iluminador cênico. De distintas perspectivas, eles se reúnem para planejar a estrutura de uma produção, que será materializada no palco pelos atores. A colaboração é mais do que um ideal: é a força criativa mais importante para que as ideias sejam discutidas, batalhadas e, finalmente, coerentemente realizadas. Em geral, as decisões finais cabem ao diretor, cuja visão comanda a direção da produção. Às vezes, o diretor é também o autor e o cenógrafo, mas o ponto importante é que cada pessoa da equipe criativa tem um papel independente e inter-relacionado a desempenhar. Michel Saint-Denis, diretor teatral e diretor da Old Vic Theatre School, sempre sustentou que as "pessoas que trabalham em teatro devem saber como valorizar o trabalho de cada pessoa envolvida e o que ele acarreta, independentemente da área". Deve haver uma visão clara, e as ideias para a produção precisam ser experimentadas e testadas de todos os pontos de vista: conceitual, estético e prático. Nada deve ficar em desequilíbrio. A colaboração é a batalha pela harmonia no palco, em que todos os participantes compartilham e buscam contribuições mútuas a fim de ganhar força por meio da unidade.

Frequentemente, é na primeira reunião entre o diretor e o cenógrafo que todas as bases do iminente trabalho são assentadas. Nesse primeiro e delicado momento, a reação mais importante que o cenógrafo deve sentir é estímulo e fascínio pelo projeto; ele deve escutar os motivos da escolha daquela peça específica naquele momento, seu contexto, quem atuará nela e o rumo que o trabalho talvez siga. Nesse estágio inicial, o diretor e o cenógrafo precisam decidir o que querem que o espectador entenda e leve da montagem. Esse é o instrumento de medida para todas as decisões subjetivas e artísticas a serem tomadas. Tanto o cenógrafo como o diretor devem procurar enxergar suas propostas de maneira objetiva, imaginando que eles também são espectadores que não leram nem estudaram a peça,



5.1 – Colagem registrando as discussões com o diretor para a encenação de *Solness, o construtor*



Night
Verandah
NEW HOMES
WOODEN FENCE
UNDER STRUCTURE
GUNNAR RØNNINGEN
Kirketårn
og
takryttere
Act III
Homes for
people ↔ temple
As long a way
possible from
Verandah
EFEXOR XL
Dear Pamela,
Thank you for the samples of Paint, which arrived this morning. I have had several conversations with ICI and the PR Company they use and did send a proposal to them on Friday evening, which I am waiting a response to. I will keep you posted.
What is the deadline for the purchase of this paint?
GARDEN
TIM WEST WENT
TO OSLO & TOOK
THESE FOR ME
FENCE
TOWER
TO THE GARDEN
VERANDA
SOFA
TABLE
MONTHLY PLANNER 1999
ASTER BUILDER: REHEARSALS & TOUR
SCHEDULE MAY BE SUBJECT TO FURTHER ALTERATION
URGENT
25/08/99
Dear Steve & Tim –
Ben and I have been putting our heads together
and come up with the following proposal TO
SAVE MONEY, YUM YUM!

mas que estão recebendo a culminação de meses de trabalho detalhado somente uma vez, no espaço de duas ou três horas. É nesse teste rigoroso, que tem de ser aplicado em cada aspecto da produção, que muita coisa pode estar implícita e sugerida, sem ser dita diretamente. Essa é a plataforma de lançamento da produção. Surpreendentemente, o melhor trabalho nem sempre resulta da paixão imediata pela peça. Às vezes, a experiência mais rica chega depois de uma batalha real para entender o texto, conhecê-lo e descobrir como destravar suas portas fechadas e, às vezes, impenetráveis. Uma combinação criteriosa de pessoas, talvez nem sempre de acordo, pode trazer habilidades diferentes e inesperadas ao projeto e é uma boa receita para o sucesso.

Na primeira e importantíssima reunião, unicamente escuto e faço uma lista na primeira página de um novo caderno de desenho, comprado especialmente para o projeto. Discutindo a respeito do futuro trabalho envolvendo *Solness, o construtor*, de Ibsen, escrevi o seguinte enquanto Stephen Unwin, o diretor, falava:

> *Frescor; igual a uma peça nova; claro; um poeta do teatro; linguagem da fala comum; pessoas reais; imagem cênica imaginada; recriar as direções cênicas; confiar na escrita; ausência de Inglaterra vitoriana; Oslo extremo norte; provinciano; moral; democratas sociais; casas para o povo; realista visionário; fantasia; Deus; escuridão; paradoxo; cinza/azul; desconfortável; Nietzsche; simbólico; exato; despojado; formas realçadas; iluminação direcional forte; halo; aura; espaço, claustrofobia; biombos japoneses.* (Figura 5.1)

Nas semanas seguintes, como a direção da produção evoluiu por meio de diversas discussões, versões de maquetes e desenhos, quase não recorri a essa lista nem me lembrei de que estava à mão. No entanto, ao observar a produção final no palco, percebi que ela continha tudo o que havíamos conversado naquela primeira reunião. Normalmente, as primeiras ideias são as melhores, mas precisam demonstrar isso por meio da investigação de todos os caminhos possíveis e, mediante um processo conjunto entre diretor e cenógrafo, ganhar seu espaço no palco.

Fazendo o espaço falar

Para serem bem-sucedidas, as fronteiras entre diretor e cenógrafo devem ser sutilmente entrelaçadas e invisíveis ao espectador. Essas fronteiras são muito influen-

ciadas em função do uso do espaço dramático. Em uma criação verdadeiramente frutífera e colaborativa, o cenógrafo trabalha ao lado do diretor para fazer o espaço falar através dos atores. A boa colaboração entre os dois é o cerne da criação teatral bem-sucedida. Os dois precisam demonstrar respeito às habilidades artísticas mútuas, para colocarem em prática os pensamentos e as ideias conjuntas. A cenografia e a direção devem trabalhar lado a lado, como dois hemisférios de um cérebro; o talento visual e espacial do cenógrafo complementando e trabalhando com o talento literário e narrativo do diretor, para moldar o rumo que a produção tomará. A direção é a visão com a qual todos os envolvidos na criação da produção concordaram em trabalhar a favor.

Pragmática

Como isso pode ser alcançado é facilmente demonstrado por meio dos desenhos que localizam os momentos importantes da trama, em que a disposição do espaço cênico é tão eloquente quanto as falas que os personagens proferem dentro dele. Os desenhos que ficam sobre a mesa da produção e nas paredes da sala de ensaio, em um museu vivo, são os guias para todos que investigam a história e se afastam dela conforme a peça se desdobra e se torna clara. O posicionamento das pessoas no espaço deixa claro um ponto da trama, demonstra onde está o poder naquele momento, e como isso muda através da progressão da cena. O espaço cênico deve se manter vivo e animado, quer mediante a colocação de uma pessoa, uma cadeira, um objeto ou uma luz, mesmo quando o foco está concentrado em um momento central íntimo. Não é bom projetar uma bela cena que parece perfeita na maquete e descobrir, na sala de ensaio, que os atores precisam estar, exatamente, onde os elementos cênicos foram planejados para ficar. A maquete não é uma exposição de *design* teatral que criou perfeitamente a mobília para uma casa de bonecas e pessoas em miniatura. Sua força cenográfica é parecer insatisfatória e incompleta até ser apoderada e ocupada pelos atores no palco e se tornar viva. Todas as partes distintas do palco devem viver em momentos diferentes do espetáculo mediante o uso da iluminação ou da colocação dos atores. Os espaços que se tornam inutilizáveis e bloqueados são espaços mortos e podem, rapidamente, fazer a encenação parecer pesada e desinteressante. Os atores têm de ser capazes de se deslocar pelas diversas partes do palco em diferentes formas e configurações, de maneira fluente e natural, para que o olhar do público seja constantemente

levado das extremidades do espaço cênico para os menores elementos enfocados. A direção ou a *mise-en-scène* aclara e realça as palavras faladas ou cantadas.

O arquiteto do espaço dramático

A arte da criação teatral é transformativa. Antes de começar, ninguém sabe exatamente para onde levará uma direção escolhida, pois todas as áreas envolvidas ainda têm de dar suas contribuições. A flexibilidade é necessária desde o início, pois, se ideias rígidas forem introduzidas nesse estágio inicial, a criatividade poderá facilmente ser sufocada. O trabalho entre o diretor e o cenógrafo se expande o tempo todo, começando privadamente em um ateliê e crescendo até o ponto em que deve ser entregue à companhia para seguir outro rumo. À medida que a companhia se sente cada vez mais confiante e fica familiarizada com o material, ela começa a ser autora do próprio trabalho, tomando posse do projeto. O rumo de uma produção é liderado e moldado por um diretor, que deve ter a convicção e o entusiasmo necessários para comandar o projeto através dos seus diversos estágios e um conhecimento e um entendimento técnico geral. O diretor também precisa dispor de visão e, em geral, de reputação: elas são quase sempre a motivação para uma produção do interesse da companhia. Um bom diretor será capaz de escalar o nível certo de atores e engajar uma equipe de artistas criativos e interpretativos com ideias afins para realizar o trabalho. O diretor será muito auxiliado pelo conhecimento do cenógrafo sobre o texto, as personagens, o contexto da obra, o entendimento dos atores e pela capacidade que o cenógrafo tem de fornecer a pesquisa que apoia a direção. Os cenógrafos – arquitetos do espaço dramático – são uma parte da *mise-en-scène* e colocam a encenação em funcionamento, expressa mediante a cor e a composição da *écriture scénique* (a escrita do espaço cênico – a imagem visual da produção).

Crédito a quem é devido

Infelizmente, o ideal de colaboração nem sempre se concretiza. Muitas vezes, o diretor e o cenógrafo têm uma percepção distinta de seu relacionamento. Em geral, um diretor falará com admiração acerca da contribuição do cenógrafo para a montagem, revelando quão maravilhoso é trabalhar com uma pessoa tão criativa, receptiva e flexível. A relação é percebida como uma contribuição feliz e harmo-

niosa, e tão íntima quanto uma união temporária pode ser. No entanto, quando os cenógrafos se reúnem, revela-se o oposto. Do jeito que alguns diretores falam, é quase sempre um assunto do coração; mas esses *casamentos sagrados* são muitas vezes vivenciados pelos cenógrafos como relações que acabam mal. As conversas entre os cenógrafos relatam situações de maus-tratos ou de seu uso como servos, de maneiras humilhantes e ignóbeis. Frequentemente, o trabalho do cenógrafo é creditado publicamente como do diretor, que raramente desmente a concepção errônea. Em todo o mundo, as mesmas histórias são contadas a respeito de cenógrafos, considerando que seu pensamento criativo, ocasionalmente a força motora do trabalho, não é devidamente reconhecido.

A responsabilidade por essa situação não cabe somente ao diretor. Os cenógrafos também devem considerar seus métodos e suas expectativas, pensando que melhorias podem ser feitas. O cenógrafo italiano Luciano Damiani, que criou diversos trabalhos com Giorgio Strehler, na Itália, e com Roger Planchon, na França, afirmou: "Distintos diretores reagem de maneiras diferentes às propostas e, muitas vezes, acham difícil ver o que eu vejo". Os cenógrafos devem saber quando ceder e quando ser orientados pela intuição estética. Os diretores precisam de tempo para digerir e pensar quando recebem os desenhos, os croquis e as ideias. O que talvez seja óbvio para um artista visual treinado nem sempre o é para um diretor, e este tem de se acostumar a *ler o desenho*. Damiani também afirma:

> *Os diretores dão ordens, insistindo e exigindo, ou querem toda a ajuda e apoio do mundo. Alguns não sabem nada, ou não muito, e até mesmo parecem cegos e surdos à cor. O trabalho envolve estabelecer uma linguagem comum e, para achar isso, o cenógrafo deverá realmente realizar o trabalho se quiser ser levado a sério como artista criativo*[16].

Denominador comum

Assim como qualquer acordo negociado, deve haver um denominador comum para se avançar. Como o diretor ou o ator, o cenógrafo é um interpretador do texto e precisa ser flexível na abordagem, até um consenso acordado ser descoberto.

---

16 Giorgio Ursini Uršič, *Luciano Damiani: architecte de l'éphémère: constructeur de théâtres: 1945–1995*, Paris: Union des théâtres de l'Europe, 1997.

Os diretores têm de entender que o trabalho com um cenógrafo não é como pedir uma mercadoria em uma pronta-entrega. A cenografia é um trabalho muito intensivo, e mesmo com a tecnologia sempre em aperfeiçoamento, é lenta, frequentemente tediosa. O cenógrafo está sempre manipulando texturas, materiais, proporções e relacionamentos para descobrir um mundo dramático que funcionará para a produção. Testar soluções em modelos tridimensionais leva certo tempo: dias; às vezes, semanas. Trabalhar com um diretor capaz de entender isso é maravilhoso, mas poucos entendem. Pegar um estilete, uma régua e um papel-cartão, ou uma tinta e um lápis, e tentar materializar um pensamento manualmente e não só verbalmente pode dar ao diretor uma pequena ideia do que está envolvido no processo, pois é provável que isso jamais tenha sido experimentado durante sua formação acadêmica ou seu treinamento profissional.

Vitalizando juntos o espaço

A solução das divergências de entendimento começa com a educação. Como seguem caminhos profissionais distintos, a polarização entre diretores e cenógrafos ocorre desde o início. Em geral, os diretores ingressam na profissão a partir de formações universitárias, muitas vezes através de cursos de literatura ou artes dramáticas e, algumas vezes, através de assuntos bastante desvinculados do teatro. Em geral, os cenógrafos ingressam na profissão a partir das escolas de artes visuais. Mesmo vindos de departamentos universitários de artes dramáticas e teatrais, ou dos diversos cursos novos de artes cênicas, diretores e cenógrafos enfrentam estruturas curriculares rígidas, separando as distintas artes teatrais e impedindo o entendimento mútuo. As menos culpadas são as faculdades de artes, onde a produção de montagens teatrais, instalações e *performances* em vídeo fazem parte da formação. Os estudantes de arte conseguem entender de primeira mão como é a sensação de atuar e como é a de dirigir os outros. O mesmo não acontece em relação aos atores e diretores em formação, que só se deparam com cenógrafos sob as pressões das produções *internas*. A experiência deles é a de que os cenógrafos são apenas uma conveniência para fornecer cenários, figurinos e iluminações instantâneas para os cursos de artes dramáticas. Os atores e os diretores devem aprender a desenhar, e os cenógrafos devem aprender a atuar e dirigir, para que todos possam se tornar totalmente letrados e versados com as diversas disciplinas do teatro. Isso lhes capacitaria a vitalizar e explorar o espaço cênico a fim de criar produções vibrantes em sua encenação e também em seu discurso.

Desde a virada do século XIX, o papel do diretor mudou. De responsável pela organização cênica, a direção passou a ser uma profissão artística importante. Em meados dos anos 1950, o trabalho havia se tornado uma profissão, e o diretor dominava a produção, com os outros trabalhadores teatrais desempenhando um papel de apoio, como ainda acontece na atual indústria cinematográfica. Os diretores eram homens, figuras claramente autoritárias, e deviam conseguir boas atuações do elenco. Por sua vez, o elenco, em geral, descarregava toda a sua frustração com o diretor sobre o *designer*, recusando-se a usar figurinos no último momento. Ficar acordado toda a noite refazendo figurinos ou repintando o cenário era bastante normal. Muitas vezes, enquanto o diretor estava olhando, eu repintava o cenário usando água, o que o fazia parecer mais escuro, para que secasse mais tarde e ficasse como era originalmente. Como a maioria dos *designers*, aprendi rapidamente a arte da dissimulação e que, ao me dirigir ao diretor, eu jamais deveria começar uma fala com "Eu acho", mas dizendo: "Você acha que seria uma boa ideia se...". Os truques e as decepções foram muitos e, como descobri posteriormente, universais. Parecia um jeito tolo e fútil de se comportar. Os atores e as atrizes também tinham seus truques. Chegavam aos ensaios impecavelmente trajados, com batom e unhas pintadas, usando chapéus e gravatas, tratando-se formalmente como senhor ou senhorita. Deviam chegar com as falas decoradas e, então, se posicionar no palco de acordo com as marcações do diretor. Dificilmente reparavam no desenho do *fundo*, pois simplesmente atuavam *contra* aquilo, e não *com* aquilo. Sempre reparavam em seus figurinos. Jamais eram referidos como roupas, que pertenciam somente ao mundo exterior. O árbitro final em relação a qualquer disputa era o diretor, que raramente apoiava o *designer*, ficando sempre receoso de ofender um ator ou uma atriz. Os figurinos tinham a intenção de refletir a personalidade de um ator ou atriz, e não necessariamente o personagem que eles estavam representando. As discussões longas a respeito da psicologia do personagem e dos trajes eram raras e também não eram vistas com bons olhos. Para os *designers*, era uma questão de saber que a atriz nunca usava verde, gostava de mangas compridas ou jamais usava nada com mais de duas cores. Os *designers* eram mantidos a distância, para não interferir ou estar presentes nos ensaios, que eram assuntos bastante particulares. Seu domínio era a oficina, em geral, um porão, incluindo uma área de pintura, uma carpintaria e um local para a confecção de adereços. Ali era o reino dos artesãos teatrais, com cheiro de cola de amido, tinta rançosa e cerveja choca. Aquele reino tinha sua linguagem própria, que somente aqueles com direito registrado de entrada entendiam. Frequentemente, tinham seu próprio sistema de medição e faziam até mesmo suas próprias réguas,

que reconvertiam medições métricas em medições inglesas. As maquetes eram apenas um guia para o produto acabado, pois, naquela época, parte do trabalho era adaptar o projeto a partir do cenário em estoque. O diretor nunca aparecia nessas áreas, não sabia o nome de ninguém, tampouco era bem-vindo. A oficina jamais chegava a ver os resultados de seu trabalho no espetáculo. O pessoal tinha coisas melhores a fazer nos dias de folga, e a maioria dos cenotécnicos achava a arte de representar uma atividade peculiar, não um *trabalho apropriado*. As mulheres do guarda-roupa, em geral nos sótãos apertados sob o telhado do teatro, costuravam figurinos, preparavam xícaras de chá e faziam circular as fofocas do teatro. No início da semana técnica, ocorria a temida Parada de Gala, na qual atores e atrizes, embaraçados, teriam de desfilar sobre o palco, um por um, parar no meio sob um refletor e, em seguida, pegar seu lugar em uma fila. O diretor e possivelmente o produtor, e até mesmo a mulher do produtor, sentavam-se nas cadeiras centrais das primeiras filas e diziam o que achavam de um figurino. Se não gostassem, davam uma ordem para refazê-lo ou modificá-lo de um dia para o outro. Era sempre uma experiência tensa e humilhante para todos. Convenceu-me de que não era aquela a maneira como eu queria trabalhar.

Mise-en-scène

Era a época dos famosos festivais World Theatre Season, em Londres, que apresentaram o mundo dos grandes diretores europeus e o repertório incrível dos teatros nacionais, exibindo seu próprio patrimônio cultural. As produções eram encenadas nos idiomas originais, sem legendas. A época marcou o início de viagens internacionais mais fáceis e da acessibilidade ao teatro internacional por meio do crescimento dos festivais de teatro, que, atualmente, são aceitos como parte da vida teatral normal. A capacidade de ouvir as peças em seus idiomas originais para apreciar seus sons abriu as portas à linguagem internacional do teatro, que se comunica por meio de seus valores de produção e também de suas palavras. Essas produções da Europa, que vieram visitar a Inglaterra, trouxeram um tipo distinto de direção – aquele da *mise-en-scène*, em que a montagem era claramente atribuída ao diretor, cujo trabalho era uma interpretação nova e original de peças clássicas bem conhecidas ou criações originais de um grupo teatral que estivera desenvolvendo o trabalho conjunto durante um longo período de tempo. Esse conceito de tempo de preparação para uma produção emergiu como a diferença mais importante entre o teatro do tipo europeu e

seus congêneres inglês e norte-americano, relacionando-se com dois sistemas de financiamento completamente diferentes. Na Grã-Bretanha, naquela época, como agora, os teatros eram obrigados a gerar mais produções, com tempos de preparação menores todos os anos, dependendo da quantia da subvenção estatal. Na Europa, os diretores dirigiam companhias teatrais e desenvolviam trabalhos com a companhia durante um longo período de tempo, só apresentando os resultados quando consideravam estar prontos, e produzindo, como alguns ainda fazem, não mais do que duas montagens por ano. Isso permitia que o diretor e o cenógrafo trabalhassem e retrabalhassem as ideias, tendo por meta produções de qualidade real que eram emissárias da política cultural de seu país. Além disso, essas produções testemunhavam o ressurgimento do antigo decorador cênico em um novo papel criativo: como cenógrafo, trabalhando ao lado do diretor, criando uma iconografia no palco capaz de sintetizar visualmente a intenção e o espírito da montagem. É significativo que a ascensão do diretor teatral criativo europeu ocorresse quase sempre mediante o revigoramento de peças clássicas de dramaturgos mortos. Em contraste, a Grã-Bretanha, obrigada a desenvolver produções menores, testemunhou outro tipo de criatividade: o surgimento de um novo período dramatúrgico, que também questionou a posição do diretor. Alguns dos novos autores se tornaram diretores de suas próprias peças, utilizando somente elementos cênicos mínimos, para assegurar que fosse a voz do autor aquela a ser ouvida em alto e bom som, e não a interpretação do diretor. Portanto, duas tendências completamente diferentes de teatro se desenvolveram. Em retrospecto, elas tinham muito a dar uma a outra.

Entrando em cena

Tanto a *mise-en-scène* europeia como o movimento de novas peças britânicas compartilhavam um novo conceito de direção, que teve consequências profundas para o cenógrafo. Até essa época, as peças eram predominantemente escritas e montadas em cenas distintas, com uma interrupção entre cada uma delas, geralmente atrás de uma cortina frontal ou, às vezes, em um pano frontal especial desenhado como parte do cenário. Os espectadores entravam no auditório com a cortina frontal fechada e, quando a iluminação da plateia se apagava, a cortina se erguia, expondo o palco iluminado. Uma das influências duradouras dessas novas produções foi a introdução de um cenário unificado que era visível para o público quando este entrava no auditório. Os espectadores

entravam em cena quando se sentavam, e apenas uma troca de iluminação era suficiente para indicar a mudança do tempo real para o tempo dramático. Junto com isso, havia o novo propósito de achar uma metáfora ou um símbolo visual que servisse como cenário unificado para toda a peça, em vez de cenários que requeressem interrupções entre as cenas para montagem da próxima. Em um cenário unificado, as mudanças dramáticas de tempo ou local podiam ser feitas com o máximo de elegância e com o mínimo de movimento, modificando-se o foco da cena no espaço em vez de o cenário. A direção, a coreografia, a música e a luz tornaram-se ferramentas para a criação de mudanças cênicas cinemáticas nas quais os atores cruzam o palco enquanto o mobiliário está sendo movido, em uma série de pequenas imagens sobrepostas, criando uma unidade ininterrupta de direção e visão no palco.

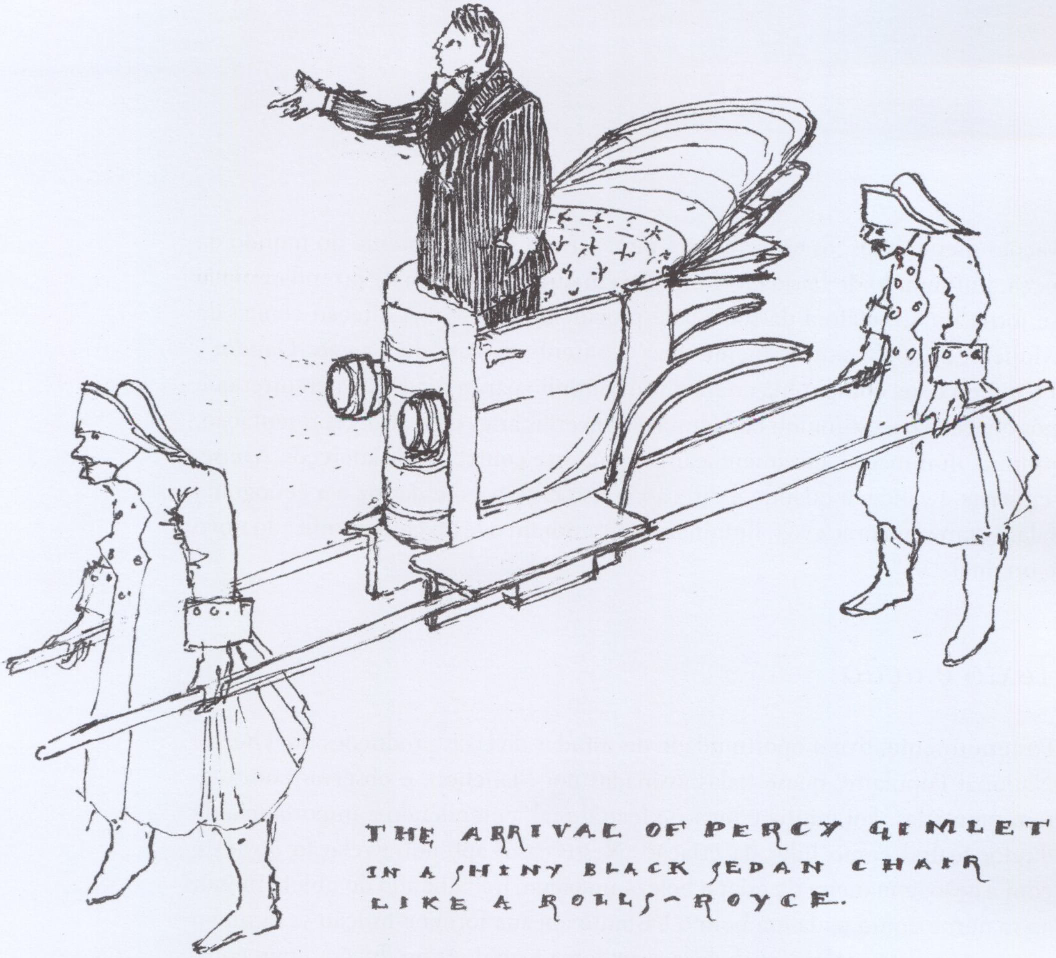
Aprimorando o texto

Em 1969, o diretor francês Roger Planchon, com o Théâtre National Populaire, de Villeurbanne, na França, veio a Londres apresentar *Georges Dandin*, criada com o cenógrafo René Allio. Não foi montada como uma comédia de costumes, mas como uma tragicomédia humana ambientada no mundo real de uma propriedade rural burguesa afluente, típica de um segmento grande e reconhecível da sociedade provincial francesa. A história do pequeno proprietário rural Georges Dandin, traído pela esposa de duas caras, Angélique, por quem era apaixonado, é comovente e dolorosa. Sua humilhação e derrocada final foram apresentadas em relação ao dia a dia da fazenda, onde o pão era assado e os trabalhadores agrícolas faziam amor no celeiro, cegos para a tragédia humana que acontecia no meio deles. No palco, Planchon criou dois mundos paralelos, retratando cidade e campo, de vez em quando entrelaçados sutilmente, e mesmo assim parecendo separados. René Allio, interpretando a direção, criou um único painel cênico de grande beleza, realçado com iluminação poética, que muito contribuiu ao entendimento da peça. A montagem de *Georges Dandin* era firmemente fixada na própria época de Molière, ou seja, meados do século XVII. Os atores usavam trajes de época que revelavam o efeito da idade, mas que podiam ter sido quase contemporâneos se fossem bem observados. O cenário da casa de fazenda e dos anexos é visto na atual França rural, mas se situava completamente na época, sendo exposto com tanta clareza que era desnecessário pensar em transpô-lo para outro tempo. Por meio dessas obser-

vações meticulosas, os espectadores ingressavam imediatamente no mundo da peça; um mundo de falsidade e intrigas em que aquela casa de fazenda isolada se torna uma metáfora da sociedade provincial francesa. A direção cênica de Molière, de 1668, simplesmente diz: "Na frente da casa de *Georges Dandin*". Planchon e sua companhia criaram um caminho para a produção percorrer que pôs em relevo e estimulou cada uma das diversas artes do teatro: representação, pintura, iluminação, ornamentação do cenário e confecção de adereços. A *mise-en-scène* é validada quando a direção, o uso do espaço e da luz e a cenografia falam com uma única voz, iluminam e aprimoram o texto com significado novo e original.

Texto e ação

Posteriormente, tive a oportunidade de estudar diversas produções do Théâtre National Populaire, quase todas assinadas por Planchon, e observar como foram montadas. Foi minha educação teatral real, entendendo a importância do diretor teatral como líder da criação. Nesse caso, aprendi a relação do texto com a ação; a maneira de criar a beleza no palco, trabalhando do objeto menor ao maior; e como nada era bom o bastante em sua forma e função se também não transmitisse sua própria beleza e sua força teatral. As produções eram construídas por meio da criação de diversas pequenas imagens evocativas dentro das cenas. Estas eram trabalhadas dramática e visualmente, muitas delas sendo descartadas, e, no fim, as imagens remanescentes ligadas formavam cenas inteiras. A visão e o texto eram totalmente integrados desde o início do trabalho, e cada pessoa era parte essencial do processo de ensaio. Vi como criar um mundo invisível fora do palco, indicado simplesmente pela maneira pela qual os atores chegavam, às vezes correndo, com muita urgência. As entradas e as saídas eram incorporadas às primeiras ideias cenográficas, e diversas variações eram exploradas. Depois, experimentei jeitos incomuns de trazer os atores para o palco – jeitos de indicar o mundo de onde tinham vindo, como, por exemplo, a ideia de combinar uma liteira do século XVIII com um carro Rolls-Royce para indicar o mundo aristocrático de Percy Gimlet, no épico *John Brown's Body*, de John McGrath (Figura 5.2). Percebi como um objeto bem escolhido podia gerar significado e dizer muita coisa. Na peça, cada imagem visual era testada de diversas maneiras e avaliada pelo grupo de atores, técnicos, assistentes de direção e cenógrafos. Todos podiam opinar. Naquele período, Planchon era tanto



5.2 – A chegada de Percy Gimlet, *John Brown's Body*

autor como diretor e, de vez em quando, cenógrafo, apoiado por uma equipe especializada de intérpretes. Seu pensamento e seus requisitos sempre vinham de uma busca tenaz pelos meios de caracterizar a verdade, frequentemente por meio de acontecimentos cômicos e *gags*, tanto visuais quanto verbais. Ele não se importava com as práticas teatrais das décadas anteriores, chegando ao teatro com um olhar totalmente original e, às vezes, ingênuo.

Contando a história com figurino e texto

Um diretor teatral deve ser um provocador cultural. Joan Littlewood era uma diretora assim, em seu vitoriano Theatre Royal, no East End de Londres, que ela fundou em 1953 e comandou por quase vinte anos. Naquele prédio deteriorado e dilapidado, ela criou um teatro rico com recursos escassos, combinando

seu amor pelo trabalho e pela representação. Ela se dedicou a prover uma plataforma pública para o talento de todos os artistas, com o compromisso similar de fazer um teatro que tivesse identidade e propósito claros. Naquela época, na Grã-Bretanha, Joan Littlewood era única – só vinte anos depois, as diretoras independentes começaram a se tornar conhecidas. A mudança estava no ar. A companhia do Royal Shakespeare Theatre queria expandir sua política de excursões e criou uma nova produção de A *megera domada*, com palco e plateia autossuficientes. Era o veículo ideal para duas mulheres – a diretora Di Trevis e eu – criarem uma nova produção. Agarramos a oportunidade da *peça dentro da peça* para traçar o retrato de uma companhia de pobres atores mambembes: eles mal ganham a vida percorrendo todo o interior do país, mas se transformam nos personagens fantásticos da peça que estavam apresentando, intitulada A *megera domada – Uma crônica da época*. A peça descreve de forma memorável a atitude bem conhecida dos homens em relação às mulheres e, talvez, de modo mais interessante, demonstra os piores aspectos da obsessão inglesa com classe social. Considera-se divertido um lorde fazer uma brincadeira cruel com uma pessoa de uma classe inferior, pobre, um bêbado e incapaz. O prólogo da peça começa com o aparecimento de um grupo de atores mambembes que está muito cansado e para com o objetivo de descansar fora da taberna. Eles veem o pobre Christopher Sly, expulso da taberna, e são incumbidos pelo rico lorde de levar o bêbado para casa e, no momento em que ele acordar, apresentar-lhe a peça, fazendo-o acreditar, em sua ressaca, que era, de fato, o lorde da mansão senhorial. O pajem do lorde é instruído a se vestir de mulher e fingir ser a esposa de Sly. Por dinheiro e pela sobrevivência, os atores concordam em colaborar com a farsa.

Em uma casa de frente para o mar, eu estava trabalhando com ideias para a montagem, observando as pessoas caminhando em lenta procissão ao longo do estreito quebra-mar. Então, ficou visível uma família voltando de um piquenique. As mulheres encabeçavam a procissão. A primeira puxava um velho carrinho de bebê por meio de uma corda, e uma segunda, exausta, uma jovem em gravidez avançada que também carregava um bebê, empurrava-o. Não havia lugar no carrinho para a criança, pois ele estava cheio de cadeiras de piquenique, uma mesa, pedaços de madeira tirados da água, brinquedos e todas as parafernálias de uma família que passou um dia na praia. Duas outras mulheres vinham atrás, arrastando crianças pequenas que choravam. Aquela era uma imagem forte que todas as mães reconhecem. Pouco atrás delas, vinham os homens,

5.3 – Desenho para A *megera domada*

com as mãos nos bolsos, fumando e rindo. Não carregavam nada e aparentavam total despreocupação. Usavam roupas muito estranhas: botas pesadas, embora estivesse tudo seco, e casacos de lã felpuda, embora fosse verão. Eles caminhavam tão lentamente que fui capaz de desenhá-los sobre um longo pedaço de papel-cartão, que encontrei totalmente por acaso. (Gosto de desenhar em papel-cartão de tamanhos estranhos – jamais jogo um pedaço fora e, muitas vezes, é a forma do papel-cartão que me inspira.) Posteriormente, mostrei aquele desenho (Figura 5.3) para Di Trevis e, intrigada com a imagem, ela propôs fazer a montagem em um palco transversal, permitindo que os atores mambembes chegassem ao palco marchando como a família que eu havia visto, exaustos. Di Trevis considerou que isso seria uma oportunidade de mostrar que as mulheres eram tanto atrizes da companhia mambembe como mulheres e mães na vida real. As jovens atrizes teriam de representar personagens durante a apresentação de A *megera domada* e teriam ainda de guardar as coisas e limpar o chão no fim. O carrinho de bebê carregaria todos os objetos cênicos e cenários. Os homens poderiam assobiar "Where is the life that late I led?" (Onde está a vida que antes eu comandava?), a canção do espetáculo. Afinal de contas, a prisão perpétua tanto de Sly como das mulheres não era tão diferente. Desse único desenho resultou um fluxo ininterrupto de ideias e sugestões. Percorri brechós e antiquários, comprando roupas velhas, muitas vezes tão puídas que não podiam mais ser utilizadas, por pouquíssimo dinheiro. Eu as cortei e as remontei em corpetes e roupas de baixo para que os figurinos da peça dentro da peça fossem sugeridos e andrajosos, ou seja, incompletos. Fiz saias a partir de colchas de cama do século XIX, que evocavam a lembrança do traje elisabetano. O estilo da *école de sacola de trapos* era tão autenticamente de *época* como muito moderno e captou o jeito *bazar* da família que eu havia observado à beira-mar.

Em uma apresentação, ouvi um espectador dizer que os atores mambembes provavelmente haviam sido pagos com roupas velhas em vez de dinheiro nos teatros que se apresentaram; e aquele comentário era extremamente correto! Uma área de encenação foi criada, com 25 metros de comprimento e 6 metros de largura, com uma arquibancada com assentos em ambos os lados. Poderia ser montada facilmente nos ginásios de esporte e centros de lazer, que eram os locais de apresentação durante a turnê. As entradas dos atores e do público eram possíveis dos dois lados, no meio do conjunto de assentos. Um piso preto de madeira cobria toda a extensão da área cênica e, acima dele, havia um teto retrátil de seda branca, tracionado por arames pelos contrarregras, ocultos atrás de pequenas paredes verticais nas duas pontas. Um ambiente interior era criado puxando o teto de seda muito rápido de uma extremidade do espaço cênico para a outra. Os atores mambembes amontoaram toda a mobília do solar do lorde em uma ponta do piso preto polido, e jogaram um pano velho por cima, onde estava escrito: *A megera domada – Uma crônica da época*, como de fato era. Eles tiraram os sapatos e fizeram um círculo com giz sobre o piso em que apresentaram essa história de amor profano para o entorpecido e embriagado Sly. Shakespeare escreve um prólogo para Sly, mas não há epílogo. Adicionamos um epílogo mudo, onde a garota que acabara de representar Catarina tem de limpar todos os atores e lavar o chão. Sly a observa. Ela joga para ele uma moeda que foi lançada aos atores em pagamento. Os dois estão no mesmo barco econômico. Esse é, portanto, um exemplo de diretor e cenógrafo trabalhando em colaboração, dentro da própria área de *expertise* deles: um deles como responsável pelo espaço, atores e figurinos; o outro como responsável pelo espaço com os atores e o texto para contar a história. Os dois trabalharam do mesmo ponto de partida: um desenho da vida real.

Avançando na mesma direção

O relacionamento entre o cenógrafo e o diretor pode ser complexo e frágil. A produção precisa ser definida desde o início em um prazo de execução que permita debate, compromisso e persuasão. Se o cenógrafo e o diretor conseguirem começar do zero, isolando os problemas em vez de buscar soluções instantâneas, há uma possibilidade real de trabalho conjunto em uma parceria de confiança. Frequentemente, o cenógrafo espera que o diretor lhe diga o que fazer e, em seguida, executa diversas versões para achar a solução correta; o diretor, por sua vez, espera que o cenógrafo proponha a solução que será a base de toda a produção. Para alcançar uma harmonia criativa, os dois devem ter a honestidade de começar o trabalho com os mesmos direitos. Acima de tudo, eles precisam investir tempo na preparação do projeto para desenvolver um método de encenação e uma linguagem individual para a peça. Sem tempo para investigar ou cometer erros, as decisões certas ou erradas têm de ser tomadas, e as soluções precisam ser encontradas a qualquer custo. Não há espaço para o acaso. O pintor Robert Rauschenberg afirmou:

5.4a – Desenho do ensaio de *O jardim das cerejeiras*

> *Para mim, a arte não deve ser uma ideia fixa, que tenho antes de criá-la. Quero incluir toda a fragilidade e dúvida que experimento durante o dia... Gosto de ir ao ateliê sem nenhuma ideia. Quero a insegurança de não saber; como os atores sentem antes de uma apresentação*[17].

5.4b – Desenho do ensaio de *O jardim das cerejeiras*

Essa fragilidade é central para a produção teatral, que sempre se equilibra no abismo do desconhecido. As apresentações dizem as mesmas palavras,

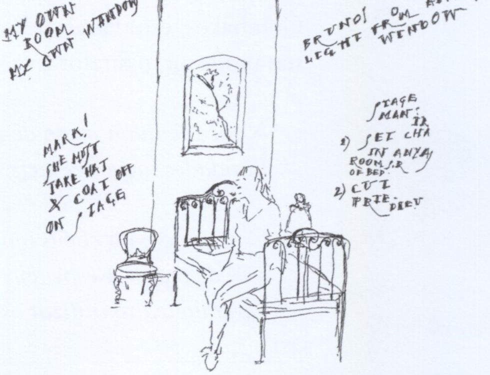
17 Michael Kimmelman, "Rauschenberg, the Irrepressible Ragman of Art". *New York Times*, 27 agosto, 2000.

mas são diferentes todas as noites, cheias de possibilidades de que as coisas possam dar errado. Essa é a emoção e a tensão da apresentação ao vivo. Depende do cenógrafo, como inventor original, conduzir a visão na direção correta, sem esperar que lhe digam o que fazer. Por outro lado, não se deve esperar que o cenógrafo adivinhe o que se esconde na mente do diretor. Eis por que desenhos rápidos, que são outra forma de discurso, são tão valiosos, dando realidade aos pensamentos do diretor e uma imagem concreta para o diretor e o cenógrafo que, assim, podem avançar na mesma direção (Figuras 5.4a, b, c e d). O cenógrafo deve ser capaz de direcionar o olhar do diretor, utilizando o que é dado com o maior proveito. A coisa mais difícil a se superar é o diretor que não sabe ou que não consegue ver como utilizar as ideias que foram acordadas. A criação nasce quando o diretor tira do teatro aquilo que é singular. Com um espaço vazio e um ator, os maiores feitos da imaginação são possíveis. Certa vez, me lembro de ter dito:

> *Uma cena no alto da Torre Eiffel? Compre-me uma miniatura com 7,5 centímetros de altura, posicione-a sob um refletor e faça o ator abaixar os olhos. Um incêndio? Simples. Deixe que um ator acenda um fósforo no escuro, e faça outro atravessar o palco, correndo e gritando.*

5.4c – Desenho do ensaio de O *jardim das cerejeiras*

Somente um bom entendimento entre o diretor e o cenógrafo pode alcançar a magia arrojada e simples, que não custa nada, mas que é muito poderosa e só existe em um palco.



5.4d – Desenho do ensaio de O *jardim das cerejeiras*

A imagem externa do teatro deve projetar a atitude artística e política de seu diretor, para que cada *casa* teatral tenha sua identidade específica. Abrir portas para diretores convidados e produções visitantes constitui parte da filosofia, sendo um compromisso para ampliar a experiência teatral do público fiel. O teatro precisa ser dirigido por uma pessoa de visão e compromisso, apoiada por um administrador igualmente capaz e comprometido e também por uma pequena equipe de

artistas multitalentosos, cujo escopo seja simplesmente realizar um bom trabalho. Independentemente da inteligência do plano de negócios ou da eficiência do departamento de *marketing*, se o trabalho não for bom, não fará sentido ter um teatro. Um diretor pode ter uma influência importante na criação do clima cultural de uma comunidade e na organização do teatro.

A criação teatral foi citada pelos líderes empresariais como exemplo da boa prática, demonstrando como a independência e o trabalho em equipe podem ser combinados produtivamente. O motivador principal é a produção, e seus valores são colocados antes do lucro. Charles Handy, influente pensador e autor especializado em ética empresarial e do trabalho, afirmou:

> *Não há nada mais estimulante do que a pessoa se perder em uma causa que é maior do que ela mesma, algo que faz o desprendimento valer a pena, na qual o orgulho pelo trabalho e a paixão pelo seu propósito são as forças motoras e na qual o sucesso é compartilhado, e não nutrido pela própria pessoa em segredo*[18].

Essa é a descrição mais exata da experiência compartilhada que o diretor e o cenógrafo visam alcançar.

Um senso de direção

Para realizar um novo trabalho, os criadores teatrais precisam estudar cuidadosamente o passado e imaginar o que pode acontecer. Na década de 1920, Nikolai Gorchakov, estudante da Escola Vakhtangov de Artes Cênicas, em Moscou, citou seu professor, o diretor Evgeni Vakhtangov (1883-1922), falando aos alunos:

> *Nunca tenham medo de um gênero desconhecido, mas nunca ignorem as peculiaridades inerentes a ele. Nunca considerem o cenógrafo como um mero pintor.*
>
> *Considerem-no como um codiretor, como um homem compartilhando suas visões de teatro. Respeitem o autor, mas não o reverenciem. Lembrem-se de que é dever do teatro utilizar os talentos do ator, do diretor, do cenógrafo e do compo-*

---

18 Julia Rowntree (org.), “Business in the Arts” [debate], Three Mills Island, Bromley by Bow: London International Festival of Theatre, julho de 1999.

sitor para enriquecer o drama do autor, para torná-lo factível e estimulante. O teatro deve mexer com o espectador. Deve mexer com ele porque o que o espectador vê no palco é parte da realidade, com pessoas reais atuando, fazendo isso e aquilo, sofrendo e se alegrando[19].

A arte da direção

Esta seção trata da arte da direção e não dos diretores. Considera o senso de direção que um artista visual ou um cenógrafo podem assumir como ponto de partida para a criação cênica contemporânea. Não fará diferença se for um texto clássico, uma nova obra musical, uma grande ópera ou uma obra original. É sempre importante imaginar primeiro onde a jornada terminará, mesmo se não ficar imediatamente evidente como chegar ali. As antigas civilizações exploraram e mapearam o mundo, construíram fortalezas e esfinges, nomearam montanhas e rios como pontos de referência, criaram um testamento público e um legado para as futuras gerações. No norte da Grécia, em Vergina, a tumba de Felipe II da Macedônia, agora um museu imaginativo, dirige o visitante ao mundo subterrâneo da mitologia grega. Descendo na escuridão, o visitante é guiado pelos artefatos de ouro que acompanhavam o rei assassinado, iluminando o caminho até o lugar de seu descanso final. Não muito longe dali, ficam as encostas do Monte Olimpo, o lar de Zeus, deus do céu e senhor dos homens. Em uma jornada, pode-se viajar desde as profundezas do escuro mundo subterrâneo até o pico da montanha coberto de neve, eternamente iluminado pelo Sol e pela Lua, e vislumbrar os extremos da experiência humana que os dramaturgos tentam capturar. Atualmente, a arte pública, muitas vezes em forma de escultura e algumas vezes de arquitetura, é encontrada em todo o mundo. Uma obra realmente boa e adequadamente localizada pode expressar de maneira eloquente as aspirações e as esperanças da sociedade em que está situada. Fala sem palavras para os observadores. No Parque Ibirapuera, em São Paulo, há um monumento enorme e expressivo, com 50 metros de comprimento. Uma homenagem em granito aos primeiros desbravadores, os Bandeirantes, em sua busca para descobrir novos territórios. Visto à noite, iluminado por refletores, o Monumento às Bandeiras é diferente em todos os ângulos. Cada personagem possui sua postura individual, mas

---

19 N. M. Gorchakov, *The Vakhtangov School of Stage Art*, Moscou: Foreign Languages Publishing House, 1960.

também segura ou toca em outro personagem. Há um todo composto de diversas partes distintas. Um do grupo assume o comando. Como as esculturas públicas frequentemente fazem, expressam propósitos e desejos, esperanças e medos, por meio de sua massa e estrutura. Observando aquele monumento e sabendo agora o tamanho imenso do país que eles decidiram desbravar, só podemos nos maravilhar com sua audácia e sua coragem. Será que eles fizeram um mapa, ainda que tosco e imaginado?

Ao se considerar uma viagem, um mapa confiável e claro é a primeira coisa necessária. Ao se planejar uma nova obra, procurando que rumo seguir em relação a ela, visualizar a estrutura e a geografia do texto ou do libreto aclara os pensamentos efêmeros e fornece o modelo a ser seguido (Figura 1.8). Em seguida, pode-se decompor o todo em unidades menores ou cenas, fazendo-se mapas mentais que mostrem aos outros o sentido da cena, ou seja, para onde ela caminha e como cada mapa leva ao seguinte, até o destino final ser alcançado. Esses mapas não são mais do que os elementos básicos de cada cena, mas eles criarão uma base sólida sobre a qual construir toda a peça. Tudo começa com o espaço: caminhar por ele, senti-lo, avaliar seu potencial, escutar sua ressonância e imaginar o que seria bom ver ali. Pode ser um teatro convencional ou um espaço refeito. Cada espaço possui seus atributos específicos, os quais devem ser identificados e casados com as qualidades individuais do texto ou da música. Como o ator está no núcleo do drama, também imagine como ele pode ficar no espaço e qual seria sua relação com os espectadores. Essa avaliação básica, do ponto de vista subjetivo e objetivo, fornecerá a base para a criação e a direção da obra.

Mapeando a produção

Ao considerar a encenação de *The Greek Passion*, ópera-drama de Bohuslav Martinů, ao ar livre, na antiga cidadela de Eptapirgio, no alto da cidade de Salônica, era fácil perceber como esse local emotivo e dramático poderia ser utilizado de modo sedutor e arranjado para agradar um grande público. Um cortejo à luz de velas de um coro de cem pessoas, cantando durante o movimento sobre os baluartes da fortaleza, mostradas em silhueta contra o céu noturno iluminado pelas estrelas, não exigia nenhum gênio para ser inventado. No entanto, a essência dessa versão, que planejamos encenar pela primeira vez – a assim chamada versão política –, não começa, como as posteriores começaram, dentro da igreja com

5.5 – Lina Lambraki como Mãe Coragem

paramentos gloriosos, incensários oscilantes e um coro de meninos. Essa história é mais dura e começa com os moradores do vilarejo esperando, do lado de fora do café do vilarejo, que o padre Grigoris e seus ricos colegas desçam da igreja até a praça, onde anunciariam quem interpretaria os papéis na representação da Paixão de Cristo, a ser encenada no ano seguinte. A história adaptada do livro *Cristo recrucificado*, de Níkos Kazantzákis, foi considerada uma blasfêmia por algumas pessoas. Representa uma mistura de humanidade exuberante com indignação moral. "Todos os dias, homens comuns, animados e de bom humor, conversam, dão risadas, contam piadas picantes; conceitos difíceis formulados com simplicidade rústica". Sua universalidade pede que os espectadores considerem aquilo que, infelizmente, tornou-se a questão candente em todo o mundo: o que VOCÊ faria se um concidadão – um estrangeiro – pedisse sua ajuda? Você diria *sim* ou *não*? Essa questão básica consolidou o desafio cênico. *Como realizar uma confrontação íntima entre o ator e o espectador em um espaço muito emotivo e dramático?* Os moradores ricos de Lycovrissi são colocados à prova quando, de repente, precisam interromper as celebrações da Páscoa no momento em que cantam *Cristo ressuscitou* ante a chegada de um grupo de refugiados, irmãos cristãos desgrenhados, famintos e desesperados, que esperam, finalmente, obter ajuda. Normalmente, a voz/comentário de Kazantzákis é representada por uma voz masculina que fala a partir do fosso da orquestra. Precisávamos ser muito mais confrontantes e diretos. Sentei-me sozinha no espaço e pensei: o que aconteceria se uma avó franzina e bem idosa, com muita experiência de vida, falasse as palavras do comentarista?

Então, encontrei-me com Lina Lambraki, a grande atriz grega, que tinha interpretado a personagem Mãe Coragem (Figura 5.5). Conversamos acerca de injustiças. Ela concorda em se unir aos refugiados e, então, sai da multidão de pessoas despossuídas e fala diretamente para o público. Os refugiados estavam sempre carregando suas poucas posses e, então, percebi que, para fazer os espectadores entenderem que a avó estava se tornando outro personagem, teria de haver uma diferença espacial. O resultado foi a criação de uma imagem horizontal de refugiados deitados no chão e, a partir disso, o surgimento da figura vertical da mãe universal, com duas crianças pequenas desgrenhadas ao seu lado. Ela caminha para a frente do palco, e a orquestra para de tocar. Está calada e olha diretamente para os espectadores. Mantida sob sua própria *luz de comentarista* (criada por Henk van der Geest, iluminador cênico holandês), no momento final da ópera, quando é Natal, ela diz:

> *Os moradores de Lycovrissi voltaram para casa para se aquecer no canto da lareira. As lamparinas iluminavam as mulheres fiando ou tricotando...* MAS..., *na montanha Sarakina, as crianças sentem fome. Sarakina está em franca revolta. O padre Fotis conduz seu povo para a luta. Um homem bom não é capaz de ver crianças passando fome ou morrendo dela diante de seus olhos sem se revoltar e exigir uma explicação,* MESMO DE DEUS! *A hora chegou!*

A voz dela aumenta durante a fala. Ela para de falar de forma brusca e olha para o público. Silêncio. A orquestra recomeça a tocar e ela volta para o anonimato da multidão de refugiados, forçada novamente a procurar abrigo enquanto os outros estão celebrando em suas casas. Essa simples ação, resultante do contexto da ressureição de Cristo, utilizando um movimento vertical ascendente em contraste com imagens horizontais de água e morte retornando ao chão, deu o mapa geral da montagem, permitindo que as cenas íntimas, com apenas duas ou três pessoas, fossem tão poderosas quanto os grandes momentos de procissão mais óbvios.

Uma instalação de objetos bizarros

Em um espaço muito diferente – uma antiga fábrica – nos arredores de Praga, comecei a considerar como uma ópera de câmara poderia ser realmente encenada em uma câmara, em contraste com o fato de ser, simplesmente, uma produção pequena, com poucos instrumentos em uma casa de ópera normal. Antes

de mais nada, isso dependeria do posicionamento satisfatório da orquestra de dezessete músicos e maestro, e do relacionamento com os cantores. No início do segundo ato, há uma bela ária cantada pela personagem Agafya, de 29 anos: "Ah, pobre de mim. Ah, pobre de mim! Ah, pobre de mim!... É tão difícil... É tão mau... ser uma garota... principalmente quando você está apaixonada". Infelizmente, ela não está apaixonada por ninguém. Trata-se de uma fantasia, motivo pelo qual a personagem buscou os serviços de uma casamenteira, Fyokla. Comecei a imaginar Agafya como uma garota vivendo sua segunda adolescência, deitada em sua cama, lendo revistas de cinema e sonhando com um inatingível marido boa-pinta. Isso me levou a desenhar Agafya em sua cama, sendo capaz de ver o maestro e, a partir disso, pensando que ele também podia ser um ator e se tornar a corporificação do sonho de Agafya. Uma coisa sempre leva a outra depois que o processo criativo é iniciado: tomei a decisão de deslocar e atualizar uma ópera que se passa na São Petersburgo de 1842 para a Nova York de 1953 e trazer a imagem de todos os russos como imigrantes malucos, vivendo em Nova York como se estivessem na *velha pátria*. Agafya se tornou uma garota norte-americana de primeira geração, sonhando com uma vida nova e diferente – uma situação familiar para muitas pessoas. O espaço tinha a forma de um retângulo estreito; assim, ao começar com aquela ária, tentei colocar a orquestra e o pódio do maestro decorado como o topo de um bolo de casamento, fazendo uma linha diagonal com a cama de Agafya. Em seguida, construí uma série de diagonais imaginárias saindo daquele único eixo, a fim de achar um lugar para todas as outras peças do mobiliário e os objetos associados com os outros personagens. Em breve, uma instalação de objetos e móveis bizarros estava se formando ao longo do comprimento da câmara retangular, e ficava evidente que não eram necessárias paredes para separar as duas casas indicadas pela ação. O rumo que essa pequena obra tomou se origina de uma ideia muito simples: *assegurar que todos temos o coração partido, e que sentimos muito o dilema de uma garota triste e solitária chorando em seu quarto*. Novamente, aprendi que a grande solução começa a partir do ator, permitindo que as decisões visuais tenham uma validade e uma verdade reais.

A liberdade para ser inventivo

Às vezes, inicialmente, os espaços oferecidos para montar uma peça podem parecer impossíveis ou até mesmo hostis. Frequentemente, são espaços teatrais

especiais, mantidos apenas em um nível básico, construídos sem levar muito em conta as linhas de visão e somente com o equipamento e o apoio técnico essenciais. Por um lado, isso pode ser um problema, mas, por outro, pelo fato de haver tão pouco, talvez haja uma liberdade para ser inventivo e encontrar uma solução, o que nem sempre é fácil em se considerando teatros maiores e melhor equipados. Essa era a situação quando a dramaturga Julia Pascal e eu começamos um *workshop* de investigação para sua nova peça. O local da montagem era um cemitério abandonado no velho East End de Londres. Lá, os fantasmas e os espíritos do passado voltam à vida e contam suas histórias. Parecia uma tarefa hercúlea, com um orçamento minúsculo e muito pouco tempo. As cenas tinham de mudar de maneira rápida e fluida, entre um jantar de gala e um cemitério. Quando os ensaios começaram, usamos seis cadeiras comuns para representar lápides de túmulos. Era um trabalho em andamento, sendo uma oportunidade para que os atores tivessem um *input* real, e para que nós os observássemos e tivéssemos ideias a partir de suas ações. Estou sempre procurando maneiras de transformar o espaço através da ação, em vez de utilizar mudanças visíveis de cena. Percebi que o ator principal tinha capacidade de fazer gestos econômicos e elegantes, que mudavam completamente sua *persona*, e esperava ser capaz de refletir essa capacidade na criação da peça. Não conseguia achar o rumo. Estava totalmente carente de ideias.

Certa manhã, cheguei muito cedo. O teatro estava exatamente como fora deixado na noite anterior; um espaço de trabalho com copos sujos de café e revistas de palavras cruzadas amassadas. Um ator tinha deixado uma camisa branca pendurada no encosto de uma das cadeiras de ensaio. Iluminada pela luz da manhã fria, a partir de uma janela elevada, aquilo chamou minha atenção. A camisa parecia esculpida, sólida, estática, como se tivesse sido entalhada como uma lápide, ainda que contivesse os restos da vida humana morta. Simplesmente pendurada, imóvel, desolada e descartada. Abri o guarda-roupa e encontrei uma pilha daquelas camisas, e as pendurei nos encostos das cinco cadeiras restantes, posicionando-as em espaços iguais através da diagonal do minúsculo espaço cênico. Juntei todo o lixo que tínhamos removido e recoloquei um sortimento de latas de cerveja usadas, garrafas velhas, jornais, trapos e copos de café em volta das três paredes que cercavam o espaço cênico, de modo que o lixo desse a impressão de ter sido jogado junto aos muros do cemitério. Abri novamente o guarda-roupa e encontrei seis *smokings* variados, que coloquei sobre os assentos de cada uma das cadeiras voltadas para o fundo do palco,

5.6 – Desenho para *At the End of the Earth*

ocultadas pelas camisas penduradas. Um guardanapo branco (rolo de papel toalha) em cada assento serviria como toalha de mesa. Em trinta minutos, o palco estava montado. Os atores chegaram para o ensaio e, quase sem perceber, disseram: "Ah, aqui é o cemitério!", como se fosse a coisa mais óbvia e natural do mundo[20] (Figura 5.6). No momento da cena do jantar de gala, eles simplesmente viravam as cadeiras, posicionavam-nas em linha reta, como se estivessem atrás de uma mesa. Posteriormente, adicionamos uma mesa, mas ela bloqueava os atores atrás dela, e era muito melhor sem. Lembrei-me de que as coisas mais simples são sempre suficientes.

Uma bela cartografia ajuda

Há alguns anos, trabalhei em um retrato biográfico do poeta e escritor Rudyard Kipling, personagem aventureiro e intrigante, e descobri um poema a respeito de uma igreja do século XI e de seu padre Eddi, no mesmo lugar onde moro agora. Na ocasião, fiquei impressionada com o ritmo musical do poema e achei que poderia ser tanto cantado quanto falado; aquilo ficou no fundo da minha mente, que é como a lixeira de um computador que jamais é esvaziada. Então, tive a oportunidade de conceber um evento de grande escala, envolvendo profissionais e grupos comunitários. Eddi estava esperando e, ao puxá-lo, ele e a sua história, para meu depósito de memória, comecei a pensar na maneira e no espaço apropriado para criar um evento. Caminhando através da praia até a igreja anglo-saxã original, curvada contra o vento e a chuva, o verso "tempo ruim para

20 Julia Pascal [direção], *At the End of the Earth*, encenada em 2006 no House Theatre, em Londres.

caminhar", de Kipling, tornou-se minha canção de marcha. Olhei novamente para a minúscula capela branca que eu conhecia tão bem e percebi que ela tinha a forma exata de uma tenda, como os antigos tabernáculos. Imaginei, então, o evento em uma tenda. Um que canta a respeito das condições meteorológicas e tem o mar como seu fundo. Um coro de velhos anglo-saxões *versus* um coro de jovens anglo-saxões cantariam um para o outro através do espaço. Isso sugeriu dois palcos laterais, como no teatro *kabuki* japonês, e, imediatamente, deu uma forma ao projeto. Teria de ser incluído um espaço para a banda de percussão das crianças, que faria os ruídos do mar, e outro para uma orquestra profissional completa. No vazio superior da tenda, vigas de madeira, reproduzidas da antiga igreja, poderiam hospedar um coro de pássaros, que seriam tanto cantores como trapezistas, representando as visões cotidianas da vida por meio de uma reserva natural.

O fundo da tenda daria para o mar, permitindo que um coro de focas, constituído de crianças e carregando peixes para os anglo-saxões, aparecesse no início do espetáculo. No fim, na escuridão, todo o fundo da tenda poderia abrir, revelando barcos de pesca decorados no mar, um coro de pescadores (pois o padre Eddi ensinou os primeiros anglo-saxões a pescar) e um *show* de fogos de artifício no mar. É sempre importante imaginar primeiro onde você terminará a jornada, mesmo se ainda não se sabe como chegar lá. Com a colaboração de um diretor de movimento e de um produtor, começamos a procurar um local adequado para converter essa fantasia em realidade, e o encontramos exatamente em nossa porta (Figura 1.8). Ficamos tão excitados como se tivéssemos acabado de desembarcar nas praias de um Brasil desconhecido e, naturalmente, precisávamos mapear o local para sermos capazes de convencer outras pessoas e de levantar a grande soma de dinheiro necessária para um evento em uma tenda. Como sabiam muito bem os antigos cartógrafos, mesmo se o destino for vago, fazer um mapa bonito e pictórico ajuda a entusiasmar companheiros viajantes e patrocinadores. A perspectiva mais estimulante é ser capaz de estabelecer uma colaboração de artistas de diversas áreas para trabalharem em partes desse projeto, para contratarem um compositor e para criarem um trabalho que é difícil de definir – nem teatro, nem ópera, nem arte performática, mas *uma forma inventada, respondendo à geografia e à comunidade cuja história ela conta.*

Invenção direcional

Essa noção do que é direção parece tão relevante hoje quanto foi naquela época febril, em que era predominante o espírito de mudança e aventura. Foi um período em que era bastante natural ver artistas criativos de todo o mundo aplicando seus talentos em diversas áreas distintas, como *design* gráfico, criação de figurinos, arquitetura, cenografia, direção e representação, conforme a necessidade e o desejo ditavam. Dessa interação, surgiu a profissão de diretor teatral: alguém com visão para reunir em uma única voz, e com uma assinatura pessoal, todos os elementos díspares que integram a criação de uma produção teatral. Os diretores desenvolveram filosofias, variando do uso do teatro para apresentar uma postura política à consideração do espaço cênico como uma tela sobre a qual a história pode ser desenhada. Concomitante com a ascensão do diretor, há a evolução da cenografia, que se torna mais do que a criação de uma decoração de fundo, assumindo uma função criativa central na realização do espetáculo. A reelaboração e a revisão de textos clássicos provou-se um veículo frutífero para a invenção diretorial, e, em 1970, uma confraria de diretores pós-brechtianos estava estabelecida nos teatros europeus subsidiados nacionalmente. Roger Planchon e Ariane Mnouchkine, na França; Giorgio Strehler, em Milão; Yuri Lubimov, em Moscou; Peter Stein, em Berlim. Eles demonstraram que, mediante uma síntese completa do texto e do visual, a história poderia ser reelaborada como um novo drama contemporâneo. Uma nova maneira de considerar o teatro se desenvolveu, utilizando a iconografia das belas-artes para criar encenações que eram tanto belas como imediatamente entendidas, sobretudo pelos novos públicos do período posterior à Segunda Guerra Mundial que esses criadores teatrais procuraram atrair. Eles conceberam uma linguagem cênica dinâmica que todos compartilharam e na qual cada pequeno objeto tinha tanta importância quanto uma grande estrutura cênica. Na peça *Gilles de Rais*, de Planchon, que conta a história de um cavaleiro do século XIV, a qualidade de uma única pedra colocada com cuidado no espaço e de um ramo de urtigas selvagens – aparentemente inocente, mas que, posteriormente, passa a ser usado como instrumento de tortura – foram cuidadosa e amorosamente produzidas para unir suas formas e suas funções. Essa atenção total ao detalhe visual refletia a atenção em relação à representação, dando às montagens uma clareza única e muitas vezes surpreendente. A iluminação nítida dessas produções, muitas vezes alcançada por meio do uso de refletores de cinema no teatro, impregnava as cenas com uma claridade realista encontrada em pintores medievais de paisagens.

Papéis permutáveis

No entanto, nem tudo é perfeito. Com o tempo, os artistas criativos se concentraram cada vez mais em suas especializações, tornando-se peritos em seus próprios campos e ficando cada vez menos familiarizados com as práticas mútuas. Os diretores se acostumaram a pedir e a receber efeitos cênicos e tecnologias para aprimorar as montagens e dar ao público o que ele agora espera ver. Atualmente, desenvolveu-se uma nova linguagem tecnológica, que, muitas vezes, só é entendida parcialmente pelos outros colaboradores, resultando na obtenção de uma mística por parte desses profissionais da tecnologia e de uma consequente autonomia de prática. Contudo, há novas vozes preconizando uma outra melodia a ser cantada. Possivelmente, isso ocorre por causa do crescimento e da diversificação da educação teatral. Na Europa, antigamente, os cursos de cenografia se baseavam quase exclusivamente em faculdades de arte e estavam incluídos como parte da disciplina de belas-artes. Como a prática das belas-artes se expandiu e virou *live art*, baseada em *performances*, muitos desses cursos, agora também oferecidos em universidades, receberam a denominação de *design* de *performance*, com cenografia sendo apenas um dos muitos caminhos para os estudantes escolherem dentro de um portfólio complexo. Os cenógrafos são formados para serem criadores e executores e para se tornarem especialistas em manipular luz e som. Atualmente, cada curso possui um correspondente internacional, que provoca trocas de experiência e promove o entendimento cultural. Esses estudantes desenvolvem habilidades adaptáveis completas: exigem que sejam levados a sério e que recebam uma plataforma para mostrar do que são capazes. Frequentemente, esses jovens e motivados criadores teatrais não estão dispostos a esperar até terem uma grande chance em uma companhia teatral estabelecida. Na maioria dos casos, eles se reunirão em um grupo colaborativo e criarão uma obra. Visam criar juntos, em um teatro não convencional no qual o método de trabalho é a pesquisa, a resposta às dúvidas e o desenvolvimento de formas de expressão. Não são estranhos à tecnologia, que não é mais nova. Sabem como requerer financiamento das fontes europeias e também das de seu local de residência ou nacionalidade e, muitas vezes, são surpreendentemente engenhosos e bem-sucedidos. A formação de grupos interdisciplinares significa que as estruturas convencionais podem ser alteradas. Um artista visual pode se tornar um produtor. Um autor também pode ser um ator. Ao mesmo tempo, as funções podem ser definidas e permutáveis. Essa mudança de base está se infiltrando para cima, desafiando a gravidade e alterando lentamente a prática do teatro profissional.

A visão criativa

A visão de mundo atualizada (pp. 19-23) revela que os cenógrafos estão criando sua própria obra, no que talvez outrora fosse chamado de *direção*, e, muitas vezes, virando codiretores, ocupados com toda a encenação ao lado de um diretor literário que, na divisão justa de trabalho, passa mais tempo com o trabalho motivacional dos atores. O grande exemplo é a *designer* britânica Jocelyn Herbert (1917-2003). Em parceria, ela criou filmes e peças teatrais com poetas e dramaturgos, incluindo Samuel Beckett (1906-1989) e o poeta Tony Harrison (1937), com quem reelaborou muitas obras clássicas gregas em teatros convencionais e em grandes espaços ao ar livre, na Grécia. Apesar dos inevitáveis altos e baixos do processo de produção em que artistas trabalham juntos, os resultados foram tão perfeitos que se tornou indecifrável dizer quem fez o quê. Nenhum crítico poderia escrever frases tolas como "embora a cenografia fosse brilhante, a direção era lenta e medíocre", ou qualquer variação afim. Alcançar sincronicidade na encenação é um objetivo que muitos aspiram, mas poucos realmente conseguem. Isso vem de uma paixão e uma crença compartilhadas a respeito da importância do trabalho a ser feito. A habilidade consiste em pôr o assunto como a preocupação principal, e os criadores em papel secundário, a fim de encontrar um jeito de apresentar esse assunto aos espectadores. Em 2007, Nicholas Hytner, diretor do Royal National Theatre, em Londres, em seu discurso na Leadership in Culture Conference, na Royal Society of Arts, afirmou que "a visão criativa é o resultado de uma luta coletiva". Disse ainda: "O diretor de uma peça é menos um visionário e mais um sintetizador... Embora um diretor possa ser, de vez em quando, tanto visionário como sintetizador".

Se um artista visual quiser criar uma obra teatral e reunir uma equipe selecionada para interpretá-la, isso parecerá satisfatório dentro dos parâmetros de *performance*, sem alvoroços. Ao discutir esse assunto, a maioria dos cenógrafos afirma ser capaz de se mover facilmente entre *desenho* e *direção*, pois *encenação* é o que normalmente fazem. Eles são formados e, então, profissionalmente, praticam a solução de problemas e o pensamento lateral. Movimentam-se facilmente entre as áreas e desenvolvem uma linguagem comum. Em geral, os cenógrafos, tanto jovens como os mais experientes, identificam seu trabalho como uma colcha de retalhos de atividades distintas, ocasionalmente como *designers* de cenários e figurinos, às vezes como iniciadores e criadores de uma obra, outras vezes como estrelas do *show business* que ganham bastante para subsidiar o desenvolvimento de paixões privadas, esperando seu momento de realização etc.

Um teatro para observar as coisas

Atualmente, uma mudança está acontecendo no teatro, possivelmente influenciada pelo desenvolvimento das belas-artes, em que a instalação artística é tudo menos teatro falado. Em 2007, no Tate Modern, a exposição *The World as a Stage* (O mundo como um palco) procurou definir as mudanças em uma investigação da relação entre arte visual e teatro. No mesmo ano, a Prague Quadrennial, o termômetro quadrienal da cenografia mundial, mostrou, sem nenhuma dúvida, que milhares de jovens cenógrafos que participam do Scenofest e da parte de escolas já estavam acompanhando as mudanças. Eles expõem e demonstram ideias de *performance* e encenação que são parte do novo mapa cenográfico que escrevem. O escultor britânico Martin Creed, com seu *Work No. 850*, no Tate Britain, fez atletas passarem correndo através de galerias de pinturas e esculturas neoclássicas gélidas e serenas. Creed descreve sua obra como "um teatro para observar as coisas", tal qual Brecht afirma em seu poema "Sob julgamento"[21], no qual ele aconselha o ator: "Você deve mostrar o que é, mas, ao mostrar o que é, você deve sugerir o que pode ser e o que não pode, e talvez seja útil". Os atletas de Creed correm com premência misteriosa, pois não sabemos de onde e para onde; só sabemos que eles são impelidos a se propelir: "para completar o trabalho". Nesse caso, o artista é o criador/diretor de sua própria obra, e parece correto e natural que assim seja. Na Alemanha, Heiner Goebbels, importante compositor musical, engenheiro de som, artista visual e escritor, tornou-se o motor e o criador de suas próprias obras. Ele inclui textos e atores como trunfos para a obra imaginada por ele. Ele é muito mais do que um diretor. No Brasil, a experiente cenógrafa Ione de Medeiros ensaia seis atores com precisão militar, digna de exército, em sua adaptação de *O processo*, de Kafka. Ela compôs todo o espaço cênico e sabe como utilizar cada centímetro, ao mesmo tempo deixando a história clara e chocante. Medeiros faz o passado e o presente colidirem textual e visualmente. William Kentridge, pintor e criador de fantoches sul-africano, anima seus desenhos e os converte em filmes, além de dirigir óperas na Metropolitan Opera, em Nova York. Os artistas de instalações criam eventos em galerias, que os observadores percorrem e com os quais interagem; os museus utilizam cenógrafos para apresentar exposições temáticas. Punchdrunk, companhia teatral da Grã-Bretanha, ocupou um prédio inteiro,

---

21 Bertold Brecht, *Poems: Part Two 1929-1938*, London: John Willett e Ralph Manheim, Methuen, 1976, p. 308.

incluindo escritórios e banheiros, criando eventos simultâneos em espaços distintos que os espectadores podiam seguir na sequência que quisessem. Nesse caso, os espectadores dirigiam sua própria jornada pelo espaço, embora todos terminassem no mesmo destino.

Deixando o inesperado acontecer

Todo artista deseja correr riscos, experimentar o desconhecido e, possivelmente, fracassar; ainda assim, eles têm de ter a chance de fazer isso. Às vezes, a única maneira é tomar a cargo o próprio destino e assumir criativamente o controle de todo o projeto. Diversos diretores, sobretudo em ópera, criam a cenografia e dirigem suas produções. Embora seja menos comum, não é realmente muito revolucionário o fato de artistas visuais ou cenógrafos assumirem a autoria total da produção se essa parecer a melhor maneira de alcançar o resultado. Naturalmente, é fundamental para qualquer um que assuma esse papel entender a fundo como os componentes básicos da produção cênica funcionam e, assim, assumir a responsabilidade. O criador deve considerar todos os participantes na criação, como os pincéis e as tintas necessárias para fazer uma pintura ou a pedra e as ferramentas necessárias para fazer uma escultura. Sem o conhecimento e o entendimento dos materiais, o produto final não terá integridade. O ator é a matéria-prima, e o criador da produção deve estudar e entender seu físico, sua voz, sua *persona*, seu método de trabalho, avaliando o que ele pode trazer à criação e dando-lhe oportunidade para isso. Desde o primeiro ensaio, o criador precisa ter a visão da direção geral que deve ser executada. Como Polônio dirige Reinaldo, em *Hamlet*, de Shakespeare, "por vias indiretas, descubra a direção" (ato II, cena 1), e com o apoio de uma boa equipe, deixe o inesperado acontecer. Na sala de ensaio, as condições adequadas devem ser criadas, de modo que isso seja tranquilo, calmo, ordenado e propício ao trabalho. Ao criar uma produção de *site specific*, nem sempre é possível ensaiar no local ou recriar um espaço de ensaio temporário, e isso é um problema real. Em geral, como os criadores visuais possuem uma noção geométrica de todo o espaço, decompor a estrutura dramática em componentes pequenos e transferir as partes para o diretor de movimento ou de voz pode estabelecer um sistema de construir a produção como um canteiro de obras, onde, para uma pessoa de fora, as diversas atividades simultâneas podem parecer montes separados de pedra britada, até que o edifício seja finalmente erguido.

O arquiteto canadense Frank Gehry cria edifícios como esculturas que desafiam a forma convencional e se erguem a partir de seu próprio monte de pedra britada. Ele afirma que "aproxima-se das coisas com a mente vazia e em estado de pânico", mas com uma imagem geral do que quer alcançar. Gehry esculpe com papel enquanto processo e se inspira em diversas fontes ecléticas, como os desenhos da catapulta de Leonardo da Vinci misturados à cena de guarda-chuvas orientais que viu em uma festa em um jardim. A sua mente está sempre aberta e receptiva, e os edifícios resultantes são vivos, quentes e íntimos, ou, como Gehry afirma, "tornam familiar o misterioso". A casa icônica de Frank Lloyd Wright, em Fallingwater, na Filadélfia, é o extremo completo em relação aos edifícios de Gehry. Fallingwater é fria, estruturada e totalmente de acordo com seu ambiente natural, da maneira mais ousada e sensacional. A cada passo, há outra revelação dramática: uma cascata vislumbrada, mas não revelada; plataformas de concreto em balanço, estendendo-se através de folhagens luxuriantes, colocando o observador em contato com a natureza que, normalmente, não poderia ser alcançada. Os espaços afetam profundamente o visitante, e, mesmo o caráter doméstico de Fallingwater, agora desabitada, traz a sensação da presença daqueles que outrora estiveram ali. Trata-se de arquitetos totalmente diferentes, ainda que ambos sejam desbravadores da própria disciplina e adotem padrões de arte afins. O destino deles é levar as pessoas a um novo mundo, no pouco tempo em que elas ingressam no espaço, e dar a elas a mesma sensação de expectativa e drama, como está encarnada na grande escultura de granito do Parque Ibirapuera, no Brasil.

ATORES 6

O ator cenográfico

Assim como os cenógrafos assumem a responsabilidade pela criação da aparência cênica total – elementos cênicos, figurinos, adereços e mobiliário –, cada indivíduo deve decidir onde recai sua área de interesse e suas prioridades. Manifesto meu crescente interesse de trabalhar em colaboração com o diretor para obter o pleno potencial do ator no espaço.

O ser humano está no centro do teatro vivo, e tanto o diretor como o cenógrafo começam trabalhando a partir dele: o elemento vivo mais poderoso do espaço. Da mesma forma que a primeira tarefa do diretor é liberar boas atuações dos atores para contar a história da peça, o cenógrafo traz habilidades e conhecimentos visuais específicos para a produção. Uma peça pode acontecer sem cenário, mas sempre há no mínimo um ator a ser considerado, e esse ator tem de vestir alguma coisa. Portanto, os figurinos tornam-se uma extensão do ator no espaço. Criam todo um mundo realçado pela iluminação e que pode ser entendido sem qualquer cenário. Quando os *designers* se redefinem como cenógrafos, indicam que estão dispostos a ir além de simplesmente desenhar cenários e figurinos para a criação de um quadro cênico atraente. Significa que estão preparados para observar e estudar os atores no ensaio, compreender como uma atuação se desenvolve e como o ambiente cênico e os figurinos podem trabalhar juntos para melhorar o desempenho do ator. Nem sempre é fácil. Os atores são móveis, imprevisíveis, perigosos e têm um poder de transformação no palco todas as noites. O trabalho do cenógrafo é achar uma maneira de se comunicar com os atores, avaliar suas necessidades e desejos e tomar as decisões corretas que alcançarão um resultado único e harmonioso.

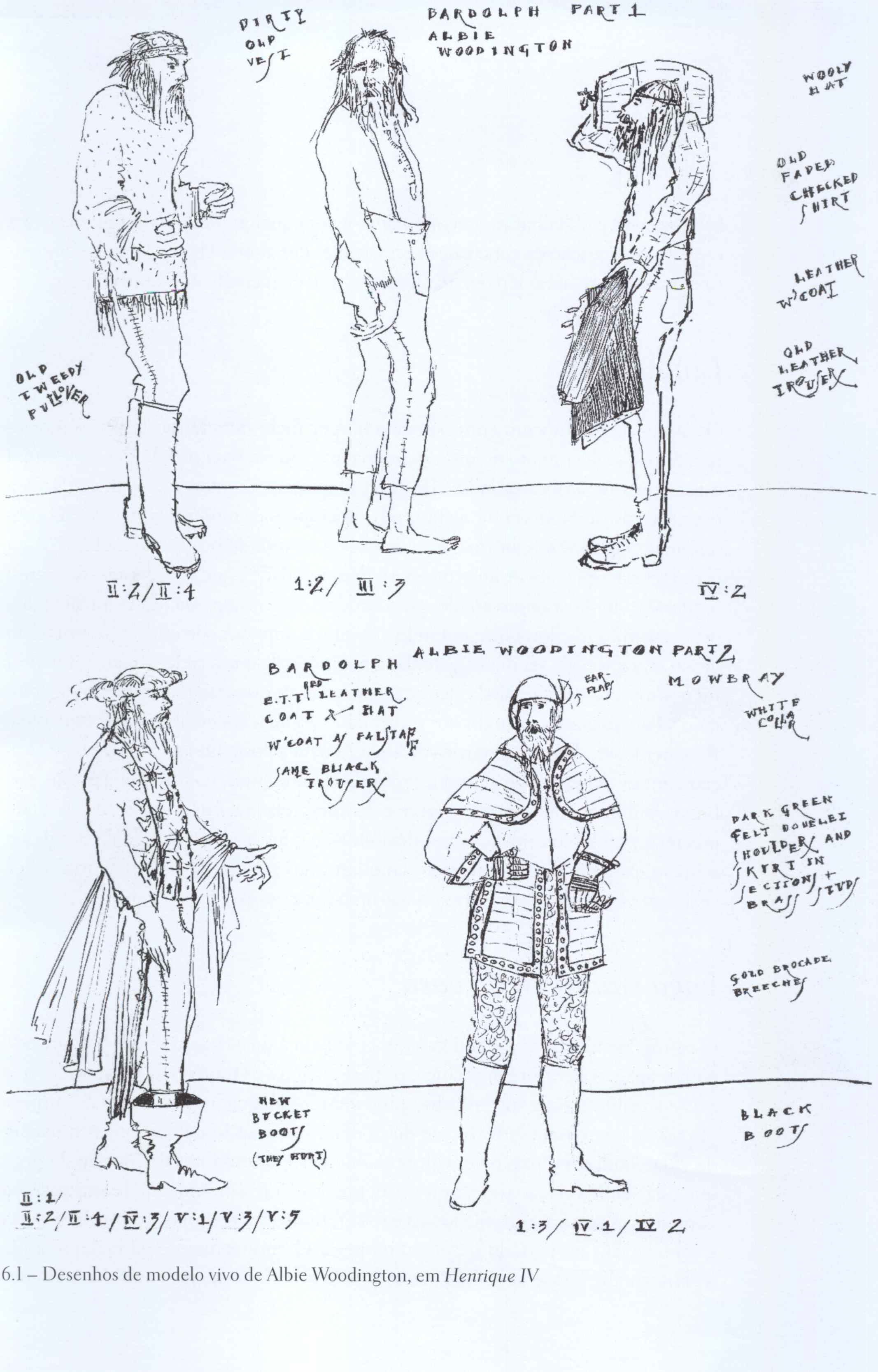
Um cenógrafo tem de ganhar, desenvolver e manter a confiança dos atores, que, noite após noite, têm de ocupar um palco escuro e vazio e, com total confiança, recriar a visão para um público entrevisto. Há dois aspectos principais: trabalhar com o ator para ajudá-lo a criar o papel e trabalhar com o diretor para ajudá-lo a colocar

o ator de modo dinâmico e ativo no espaço cênico. O ator deve ser estimulado não só a vestir um figurino, seja de época ou moderno, mas habitá-lo, convertendo a roupa em uma segunda pele. Mediante o estudo e o entendimento do corpo humano e do espaço que ele ocupa e pelo qual se desloca, diretor e cenógrafo podem modelar e esculpir o palco de maneira eloquente e dramática com os atores.

No início de um novo projeto, muitas pessoas do elenco e da produção são estranhas umas às outras, travando conhecimento a partir do primeiro dia de ensaio, para iniciar uma aventura juntos. Esse é o início de um intenso período de trabalho no qual todos, muito rapidamente, precisam se conhecer e se conscientizar das capacidades e incertezas até, milagrosamente, uma produção nascer. No entanto, assim que a produção em cena termina, e o que parecia tão importante evapora, outro processo começa, com um novo grupo de pessoas. Tudo o que fica é a memória da experiência e algumas fotografias e críticas. Depois do término da produção, os desenhos dos cenários e figurinos, ou seja, os remanescentes concretos da produção, adquirem um valor distinto. Concebidos como desenhos de trabalho, tornam-se o registro da produção: evidências para historiadores e pesquisadores e também para um crescente número de colecionadores de arte. Há um fascínio em relação aos desenhos de figurinos; eles não são apenas pinturas, mas também exibem como os atores podem ser totalmente transformados em outros personagens por meio da cor, da forma e da textura dos figurinos (Figura 6.1).

O primeiro dia de ensaio

Procuro não elaborar desenhos de figurinos antes dos ensaios começarem e de toda a companhia se conhecer, embora pesquise cuidadosamente o período e traga, no primeiro dia dos ensaios, o máximo de material que o interpretador de figurinos e eu conseguirmos reunir. Sempre quero deixar um espaço para as contribuições dos atores, que só começam a ficar claras após alguns dias de trabalho em conjunto. No entanto, os atores precisam de um olhar orientador, pois nem sempre são os melhores juízes a respeito do que devem vestir no palco ou na vida real. Frequentemente, as ideias surgem da observação do trabalho dos atores nos ensaios, e novas e imprevistas possibilidades ficam subitamente claras. Esse é exatamente o momento em que é necessário haver uma ligação mais próxima entre diretor, cenógrafo e atores, de modo que a peça possa ser modelada, formatada e reformatada. É absolutamente fundamental estar presente no máximo possível de ensaios, desenhar o que está



6.1 – Desenhos de modelo vivo de Albie Woodington, em *Henrique IV*

acontecendo e trabalhar junto com o diretor para qualquer discussão significativa a respeito da intenção da cena e das necessidades dos atores. Há uma grande diferença entre ideias teóricas e o que realmente acontece na prática (Figura 6.2).

Linguagem

Os atores se comunicam com o cenógrafo por meio de um vocabulário emocional, e o estabelecimento de um denominador comum para o diálogo exige tempo e paciência de ambos os lados. Há uma linguagem do ator que é utilizada para descrever os problemas que afetam seu desempenho; muitas vezes, ela está intimamente ligada aos figurinos, aos adereços e ao mobiliário. E isso tanto mascara como revela expectativas, ansiedades e vulnerabilidades, que são verbalizadas como *impressão*: "tenho a *impressão* de que a cauda desse vestido está muito longa para o personagem que estou representando"; "tenho a *impressão* de que o comprimento dessas mangas pode ser maior"; "tenho a *impressão* de que a cadeira pode ser maior/menor/mais baixa/mais alta"; "tenho a *impressão* de que essa porta está no lugar errado". Poucos atores possuem um vocabulário visual – em geral, não por sua culpa. Raramente, as escolas e os cursos de arte dramática ensinam isso. A boa comunicação com os atores começa com a capacidade de escutar, com muita atenção, sua linguagem frequentemente hesitante e de interpretá-la corretamente. O cenógrafo precisa ter tanto autoridade como flexibilidade e ter o apoio total do diretor desde o início, para que os atores fiquem familiarizados com a linguagem da imagística visual que se liga ao texto e possam dar uma nova perspectiva ao trabalho.

Faça sua lição de casa

O cenógrafo não pode esperar ganhar a confiança do ator sem estar familiarizado com o texto, a estrutura dramática, os personagens, as tramas e os subtramas: não existe substituto para um trabalho preparatório adequado. Nas horas de suspensão na sala de ensaio, a realidade deixa de envolver as tentativas e as tribulações da vida cotidiana e passa a envolver os dilemas e os conflitos do mundo da peça que está sendo criada. Todos aqueles ocupados com a montagem devem passar a conhecer os personagens ficcionais e seus mundos e a imaginar como eles viviam e sobreviviam no período retratado na peça. O conhecimento da história ajuda a contextualizar esse trabalho para os atores, sobretudo se puder ser ilustrado por

6.2 – Desenhos do ensaio de O *jardim das cerejeiras*

meio de referências pictóricas e artefatos em um museu vivo, um recurso para que todos usem. É muito útil que esse importante processo ocorra o máximo possível nos ensaios, e isso depende da existência de uma boa equipe técnica de apoio que pode visitar as oficinas de cenografia e de figurinos enquanto se observa e se registra as imagens do ensaio durante a criação. Essas notas visuais tornam-se o *storyboard* real da montagem, permitindo que toda informação vertiginosa do ensaio seja absorvida diretamente e influenciada rapidamente. Em vez de descobrir, quando nada mais pode ser alterado, que elementos cênicos ou de mobiliário estão com o tamanho errado no palco, as modificações podem ser incorporadas como parte do processo em andamento; em geral, isso demonstra ser benéfico tanto artística quanto financeiramente.

Observações da vida

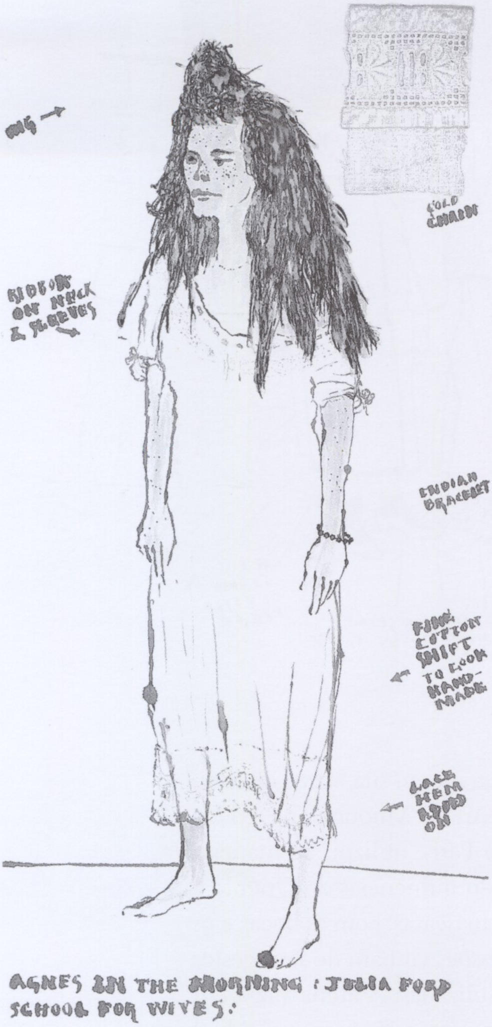
Em Los Angeles, no Getty Museum, em um canto obscuro, existem nove pequenos desenhos de Veronese referentes a *Édipo Tirano*. São desenhos de trajes contemporâneos para uma montagem teatral, sendo, possivelmente, os primeiros desenhos de figurino registrados em papel. Desenhados rápida e despretensiosamente, a habilidade natural de Paolo Veronese leva-o a colocar as figuras em poses expressivas sobre o papel. Claramente, são observações da vida diária, de pessoas em seus trajes, mas transportadas pelo giz vermelho de Veronese para o mundo de mito e mistério da Grécia Antiga. São desenhos de trabalho; nove figuras bem agrupadas, com observações e rabiscos explicando o que é necessário. Embora sejam pequenos, os desenhos parecem grandes e vibrantes, irrompendo para fora da moldura do papel. Com um saudável desrespeito à posteridade, foram dobrados em quatro e, sem dúvida, guardados em um bolso. São trabalhos artísticos, mas são trajes contemporâneos vistos no mundo cotidiano da Verona de meados do século XVI.

Trabalhando de forma intercultural

No entanto, o figurino não está confinado no retrato realista dos trajes cotidianos, já que, em tempos antigos, a combinação de cor simbólica, textura e tradição comunica um diálogo secreto com o espectador. A facilidade de viajar e a capacidade de observar artes tradicionais em todo o mundo, além da utilização da internet, criaram um acessível acervo cultural de ideias sobre o Japão, a China,

6.3 – Desenho do coro para *Happy Birthday Brecht*

a Índia e a África, locais que os países ocidentais pilharam em sua busca interminável por novas inspirações. *Les Atrides*, produção de Ariane Mnouchkine, criada com o cenógrafo Guy-Claude, na Cartoucherie, em Paris, utilizou de maneira brilhante essa possibilidade intercultural, combinando influências do Oriente e do Ocidente. Os rostos dos atores são pintados como máscaras, com as bocas e os olhos intensamente acentuados e coloridos. As expressões vinham de seus gestos e movimentos corporais e também de suas vozes estilizadas. A arena vazia em que atuam força o público a ficar ciente de suas formas extraordinárias, individual e coletivamente, em silhuetas contra as paredes de pedra de cor ocre. Em um segundo, a cena passa da agressão forte para a tragédia, simplesmente por meio de uma mudança de figurinos, de vermelho para preto. O uso de um grupo de atores como coro de comentários ou discordância, ocupando a arena e confrontando o público, é um recurso tão poderoso hoje quanto foi no teatro da Grécia Antiga, sendo frequentemente utilizado na ópera. Esse recurso dá ao artista visual a oportunidade de construir um quadro arrojado no palco, em cor e forma, e, então, mudar dramaticamente a imagem, desconstruindo ou dividindo o grupo em imagens individuais que formam uma composição totalmente diferente no palco. O coro se torna um recurso cenográfico para mudança do humor e da atmosfera das cenas, utilizando com ligeireza a cor dos figurinos vistos *en bloc* para descrever a passagem do tempo e os acontecimentos dramáticos. Um grupo, ou coro, dirigindo-se diretamente para o público, é um instrumento poderoso. Quando o coro trabalha junto, a mudança de sua forma física a partir de dentro assume o valor de um elemento cênico plástico e móvel (Figura 6.3).



6.4 – Desenho de Samantha Cones como modelo para Agnès, personagem de Julia Ford em *Escola de mulheres*

O corpo

O corpo é a estrutura sobre a qual o cenógrafo cria e fabrica figurinos, e a prática constante do desenho de modelo vivo é a âncora para os artistas desenvolverem a compreensão anatômica que sustenta a criação do figurino. Cada parte do corpo possui causa e efeito sobre outra parte que, por sua vez, fala a respeito da maneira pela qual o corpo experimentou a vida. O deslocamento do peso no corpo e o impulso da cabeça através da espinha dorsal comunicam a idade, a profissão e o *status*. As constrições de corpetes e roupas de baixo, as alturas dos sapatos e os pesos de perucas e penteados também afetam a postura corporal. Além do estudo formal do modelo vivo, os quadros históricos, as pinturas e as fotografias são a fonte primária de referência para a reinterpretação, assim como as notas pessoais e os esboços observados da vida diária (Figura 6.4). O figurino é o meio artístico que descreve classe social, história e personalidade. Também pode criar toda a atmosfera cênica, sendo uma maneira direta e imediata de trabalho com os atores.

A linguagem das roupas

A linguagem das roupas e dos materiais revela o país, a classe social, a idade e o gosto. A capacidade de isolar essas características define a cena da peça e oferece ao ator indícios para construir e sustentar uma sugestão que, ao longo do progresso da peça, torna-se um fato. Ela oferece ao público as ideias do ator, do diretor e das palavras do texto nos termos mais concretos. A cor pode assumir significados e implicações distintas de acordo com o caráter da peça e a capacidade do ator de utilizar o figurino criativamente. Um exemplo é considerar o quão diferente a cor preta pode ser quando exposta a contextos distintos (Figura 6.5). No terceiro ato de *Hedda Gabler*, Hedda entra vestida de preto. Há algo desafiante naquela

6.5 – Três mulheres de preto: desenhos de Aline, Masha e Hedda

cor. O público percebe que não é um sinal de respeito à morte da tia idosa de seu marido; uma pessoa que Hedda quase não conhecia ou se preocupava. Onde Hedda comprou aquele vestido? Ela o fez em razão da viagem de lua de mel de seis meses com o marido, que tanto a atormentou e custou mais dinheiro do que ela poderia se permitir? Talvez fosse o vestido que ela usou no enterro do pai, o general Gabler, e Hedda o trouxera de sua própria casa antes de partir para a lua de mel, sabendo que a vestimenta estaria esperando por ela em seu retorno. Seu vestido a envolve como uma mortalha. Ela não consegue aceitar a própria vida e, como na tragédia grega, esse é um sinal que indica sua morte iminente. É um vestido misterioso que, como todas as boas imagens cênicas, sugere mais do que mostra. Em *Solness, o construtor*, peça de Ibsen, Aline, mulher de Solness, também está vestida de preto, mas trata-se de um preto diferente. É a cor da culpa e do castigo. Ela está de luto pela perda de suas nove bonecas e de seus dois filhos. Ela não recebe afeto nem apoio emocional do marido. Seu vestido preto deve ser austero, limitador, modesto, sugerindo que ela o tenha utilizado todos os dias dos últimos nove anos, desde que o incêndio na casa dos pais mudou sua vida. Masha, personagem de *A gaivota*, de Tchékhov, também veste preto. Infeliz em um casamento com o professor da escola local e sem uma identidade própria, ela perde o interesse em sua aparência, embora seja uma mulher atraente. Masha afirma que está de luto por sua vida. Sua versão de preto é prática, característica de trabalhadora, esbelta e estreita, provavelmente feita em casa e em contraste direto com sua personalidade, que brilha em contradição à casca preta externa. Os figurinos pretos nunca são neutros. São manifestações muito

intensas a respeito de atitudes e estados de espírito, como no caso das mulheres repreensivas cobertas de preto em A *casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, cujo vestido verde descrito por Adela é como o grito de um pássaro selvagem pela libertação de sua existência engaiolada.

Confeccionando o figurino

Por mais brilhante que seja o desenho de um figurino, a cabine de provas é onde começa o trabalho real referente ao figurino criativo, quer seja confeccionado do zero quer seja recriado a partir de filas de materiais usados e sem vida de uma loja de aluguel de roupas. O desenho é apenas o guia. O trabalho real de criação do figurino é uma iniciativa conjunta do cenógrafo, do ator e da costureira trabalhando juntos, observando diretamente um ator no espelho da cabine de provas. Assim, todos os envolvidos podem ver o corte, a forma e a construção e também as combinações de cor. O cenógrafo deve ser capaz de desenhar com a tesoura sobre o material disposto sobre o ator ou suporte de figurino, para entender a forma de uma época e saber como adaptar isso às proporções do ator. É essencial começar com a roupa de baixo usada na época e com os corpetes, que dão estrutura ao corpo, e fornecer sapatos corretos, que imponham a postura do ator. Então, um calicô liso – o padrão básico representado a partir do desenho – pode ser ajustado sobre a roupa de baixo. A atriz precisa ter corpetes, sapatos e saias no ensaio, de modo que possa se acostumar com o peso e a postura impostos pelas roupas. O cenógrafo e a costureira podem trabalhar rápida e diretamente sobre o corpo do ator, para aperfeiçoar ou alterar a forma e o corte, esculpindo o material de acordo com as proporções corporais antes de cortar o tecido real. Uma boa memória visual e um bom conhecimento da forma da época são inestimáveis para que a essência seja preservada e, ao mesmo tempo, crie-se algo individual e apropriado à visão da produção. Essas sessões de trabalho em uma cabine de provas são os momentos mais íntimos entre um ator e um cenógrafo, nos quais a confiança é fundamental. Não devem ser momentos tensos ou apressados, e os atores devem voltar para a sala de ensaio se sentindo confiantes e satisfeitos, com um quadro claro de como será sua aparência firmemente gravado na memória. O trabalho na cabine de prova é uma extensão do trabalho do ator em relação ao texto. Quando o personagem da peça aparece no espelho da cabine de prova, todos podem começar a imaginar o que aquela pessoa usaria como adornos ou joias, e todos os outros detalhes que personalizam as roupas.

A marca do ator

Naturalmente, os atores se sentem muito vulneráveis quando se observam quase nus em um espelho mal iluminado. Todos os atores têm bastante consciência de seus piores defeitos físicos. No entanto, o figurino pode compensar essas deficiências reais ou imaginárias. Tato e psicologia, associados a um entendimento do personagem a ser representado, devem ser as linguagens na cabine de prova, com uma calma serena e impositiva estabelecida. Em geral, a habilidade da costureira em cortar e manipular o material pode evitar uma crise. Sempre escuto com atenção a maneira como os atores falam a respeito de si mesmos e de suas necessidades, pois isso mostra que eles sabem e entendem seus próprios físicos e gostos. Tudo isso ajuda em relação ao figurino. Quando um ator está disposto a colaborar na confecção do figurino, o resultado é mais bem-sucedido do que quando alguém se posta como um manequim diante do espelho, com os braços estendidos, dizendo "me transforme". O ator também deve ser sensível ao costureiro, cujo trabalho também fica exposto, deixando o profissional muito vulnerável. Os costureiros são artistas e devem ter tempo para, a partir de um tecido plano, criar uma estrutura cilíndrica sobre o corpo; e devem ser orientados para aumentar ou alterar sutilmente uma forma para que ela se adeque a um ator específico. O desenho do figurino é um sinal de respeito ao talento artístico do costureiro, tanto quanto é para o ator, e deve haver bastante espaço em sua interpretação para que a individualidade do costureiro contribua para o item acabado. Um conjunto de figurinos em uma arara, pronto para ser entregue, é tão excitante quanto uma nova coleção de moda: são roupas esperando para ser usadas. A marca do ator já está incorporada às costuras, à ornamentação e ao tecido.

Tecido

A escolha dos tecidos é fundamental para a representação de um desenho de figurino. A sensação das amostras de tecido permite que os atores pensem em como podem utilizar os figurinos dramaticamente. Assim como na vida comum, é agradável vestir boas roupas, feitas de materiais favoráveis. Se um tecido for *escalado* por engano em um estágio de tomada de decisão, jamais será adequado para o papel. Nenhuma quantidade de trabalho fará um tecido se comportar de maneira que ele não possa. Cada tecido deve ser avaliado pelo peso, caimento, durabilidade, relação com o desenho, capacidade de se adequar ao personagem, potencialidade

de época, capacidade de ser melhorado com corante ou tinta, relacionamento com outros materiais presentes no palco e facilidade de manutenção.

O ator com figurino no espaço vazio

A cenógrafa sul-coreana Lee Byong-Boc entendeu profundamente a força de um ator com figurino no espaço vazio e utilizou essa convicção para iluminar interpretações do repertório mundial de peças, na Europa e em sua terra natal. A fim de desenvolver mais suas teorias, ela e o seu marido, o pintor Kwon Ok-Yon, restauraram e reconstruíram, pedra por pedra, um antigo palácio na zona rural sul-coreana denominado *total-musée*. Ali, sobre um lago retangular, com um palco flutuante em forma de plataforma, fica um teatro ao ar livre, totalmente de acordo com a natureza; um elemento-chave da cultura sul-coreana. Três lados do lago são margeados por templos de altura reduzida, também usados como camarins para os atores. Os telhados curvos das construções são pintados e decorados com flores de madeira, para reproduzir a forma das colinas ondulantes em que se situa o *total-musée*. O espaço cênico que ele abarca é, ao mesmo tempo, expectante e assustador. Duzentas pessoas podem se sentar no auditório natural, sobre bancos de madeira baixos colocados sobre a *quarta parede* do retângulo. Dos templos pintados, as sombras dos atores podem ser vistas em pátios ocultos, realizando seus preparativos e criando uma expectativa de que algo acontecerá em pouco tempo.

A entrada dos atores é disfarçada por uma parede de cartazes espalhafatosos. Uma xamã moderna e sua trupe de atores, todos parentes, emergem exuberantes para contar uma história moral tradicional de mito e misticismo, medo e poder. Eles utilizam versões contemporâneas de trajes tradicionais, confeccionados com os materiais favoritos de Lee Byong-Boc: palha, estopa, plantas e terra, revestidas com metros translúcidos de organza bastante colorida. Os atores, porém, adicionaram seus próprios toques: um sortimento incongruente de tênis, chapéus de feltro, meias de tecido acrílico, e alguns fumavam cachimbos e cigarros enquanto observavam a ação, sentados na lateral do palco. A partir da primeira aparição da xamã, não resta dúvida de quem detém o poder. Antes de nos oferecer uma palavra da história, ela produz uma enorme rede caça-borboletas que estende para o público e passa adiante, sem sair do palco. Somos instruídos a colocar dinheiro na rede, senão a história nos traria má sorte; claro que obedecemos. Isso se repete diversas vezes durante a noite, exatamente quando a tensão dá a impressão de aumentar.

No palco, ela dedica algum tempo a contar o dinheiro, para ver se o suficiente foi coletado para permitir a continuação, e ela também pede a opinião de seu elenco. Aos poucos, com cada vez mais ousadia, a história é contada. Fazemos o que nos é pedido, incluindo uma ida ao palco para tomar parte de uma dança que não temos ideia de como executar; mesmo o mais reticente entre nós se envolve. E o tempo todo ela é tanto o personagem como a mulher de negócios astuciosa. Percebemos sua malícia e astúcia enquanto ela manipula o público ao máximo, e, quando a apresentação termina, o trabalho do dia está feito. Ela conta o dinheiro e parte, ignorando o público que foi totalmente seduzido. Lee Byong-Boc afirma: "Teatro não é nada mais do que imagens e histórias dramáticas que preenchem a vacuidade de um espaço vazio com a presença do ator com figurino".

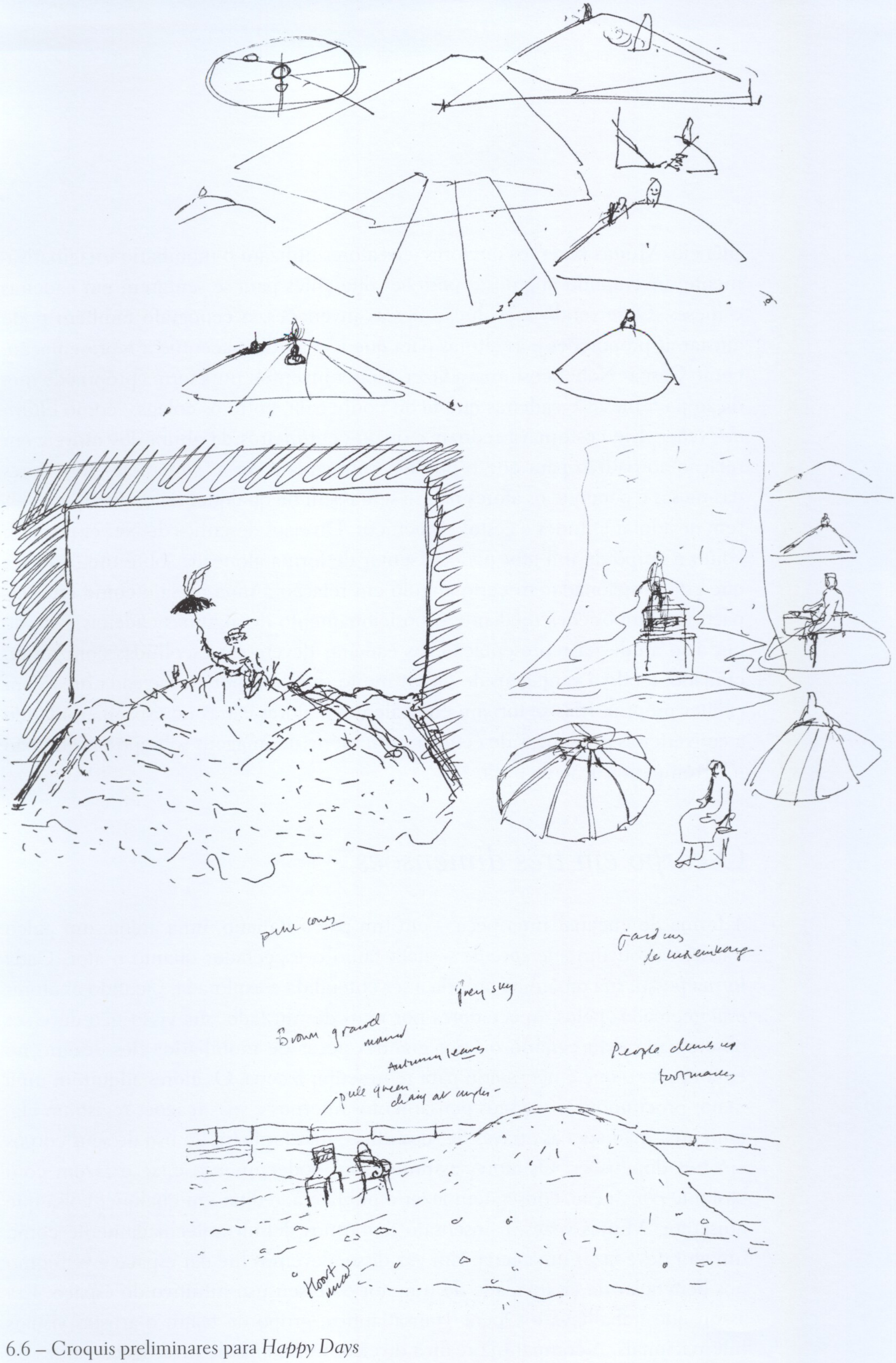
Prático e poético

As peças de Samuel Beckett também preenchem um espaço vazio com a presença de um ator. Em *Not I*, uma estrutura técnica complicada, que suporta uma atriz em posição vertical a alguns metros acima do piso do palco, aparece para o público como um vazio negro em que apenas se vê uma boca em movimento, aparentemente suspensa no espaço. A atriz e o cenógrafo precisam trabalhar em cooperação próxima para alcançar algo assim, pois, se a ilusão não for perfeita, a peça será destruída. Depende de um equilíbrio delicado. Em *Krapp's Last Tape*, um ator solitário em um espaço vazio, com as ruínas de sua vida invisíveis em uma gaveta aberta pela metade, precisa transmitir todo o seu mundo passado e presente. Embora pareça não haver nada no palco, é preciso uma grande quantidade de trabalho para se alcançar esse *nada*, a mesa e a cadeira corretas e objetos para o ator que sejam tanto práticos quanto poéticos. Há muito trabalho invisível entre o ator e o cenógrafo. Samuel Beckett sabia disso muito bem em sua descrição técnica detalhada a respeito dos requisitos para Winnie, em *Happy Days*. Esse é um texto em que o autor fornece tantas instruções – de fato, ele proporciona o calicô da produção –, que, a princípio, parece que toda montagem deve ser igual à anterior. No entanto, cada Winnie apresenta uma história completamente diferente. O modo de falar, a inflexão e a escolha dos objetos da bolsa que ela põe no alto do seu montículo, como uma natureza-morta de Chardin, mostra que, uma vez ali, há uma estrutura sólida para a peça, tanto que a imaginação pode voar. O figurino de Winnie só é visto da cintura para cima e, a partir desses detalhes, de seu chapéu, de sua bolsa com pertences pessoais, o público pode imaginar sua

vida prévia, *no estilo antigo*. O que o público não vê é como ela é capaz de ficar sentada no interior do montículo sem se mover. Inicialmente, Winnie precisa ser amarrada com segurança em uma cadeira, com um bom apoio posterior, sobre a plataforma. Esta precisa ser calculada para que sua figura sentada a deixe bastante alta para ocultar seu marido, Willy, que fica invisível na parte posterior do montículo (Figura 6.6). Se esse arranjo falhar, arruinará a fala de Winnie e também a risada, quando a mão de Willy aparece de repente, por trás, para entregar a ela um frasco de remédio que ela mesma acabara de descartar. O que não se vê é a complicada subestrutura do montículo. A atriz tem de entrar nele; ou seja, deve haver uma abertura oculta. Também fica muito quente nesse espaço fechado; assim, um ventilador elétrico é utilizado, tornando necessária uma espuma grossa e à prova de som dentro da superfície do montículo. Ela precisa de um suporte para os pés para ajudar a apoiá-la. Deve haver um acolchoamento discreto, primeiro em torno da sua cintura e, depois, em torno de seu pescoço, quando a atriz parece submergir mais fundo no montículo. Como pescoços são mais finos que cinturas, uma peça extra que seja compatível com o resto do montículo tem de ser adicionada ao figurino. A atriz deve ficar fisicamente confortável e relaxada, pois representar Winnie é um feito imenso na memória de qualquer profissional. O trabalho exige teste e ajuste cuidadoso e paciente entre a atriz e o cenógrafo antes do início de qualquer coisa, seguindo exatamente as instruções de Beckett, que, naturalmente, as elaborou com perspicácia.

Usando o espaço

O palco é um espaço vazio preenchido aos poucos e que é, de novo, esvaziado por constantes padrões de mudança criados pelos movimentos dos atores na cena. Frequentemente, os atores têm uma intuição muito boa sobre onde devem estar e sobre como devem usar o espaço de modo eficaz. Em Stratford-Upon-Avon, no planejamento de uma montagem no Swan Theatre, com um pequeno palco aberto cercado por plateia nos três lados, tivemos de criar a ilusão de que a peça acontecia em uma imensa casa de campo. A única maneira pela qual podíamos fazer isso era descrevendo a casa invisível por meio das ações dos atores. Casais dançando irrompiam no palco como se a dança tivesse começado em outro recinto e se espalhado por toda a mansão (Figura 6.7). Os casais enchiam o palco com sua energia e cor; enquanto eles dançavam, uma figura solitária era deixada para assumir o comando da cena seguinte, que contrastava com a anterior pelo

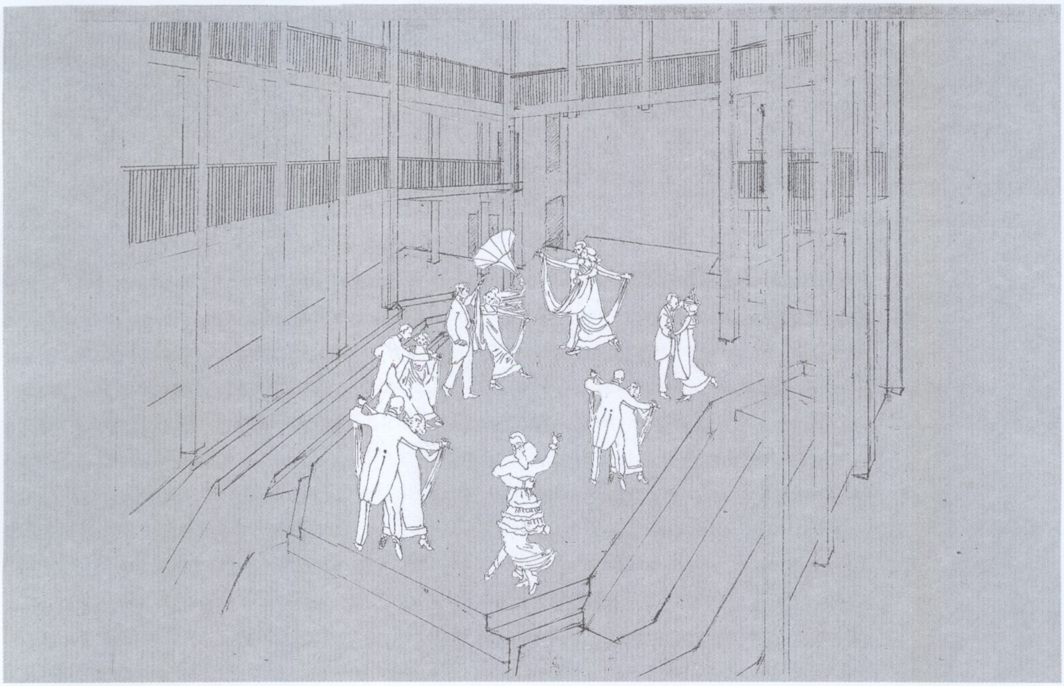


6.6 – Croquis preliminares para *Happy Days*

silêncio. Muitas vezes, os diretores e os atores utilizam o mobiliário imaginativamente, inventando ângulos e posições diferentes para se sentarem em cadeiras e mesas. Observando a evolução dessas invenções, o cenógrafo também pode ajustar as proporções e as alturas para que isso ajude e acentue a representação, como Caspar Neher costumava fazer. Neher inventou uma forma própria de medição para mesas e cadeiras que ficou conhecida, entre os colegas, como *altura de Neher*. Ele costumava reduzir 5 ou 10 centímetros da altura dos móveis em relação ao padrão para que o público conseguisse ver as superfícies superiores das mesas e para que os atores não se sentassem de qualquer jeito, mas que tivessem de adotar atitudes e gestos específicos. Diversos desenhos de Neher revelam como o corpo de um ator pode se sentar de forma alongada sobre uma cadeira que está posicionada em certo ângulo em relação a uma mesa e como criar espaços e composições mediante o posicionamento de algumas cadeiras – desde que isso ajude na representação. As cadeiras devem ser escolhidas com muito cuidado, tendo a vantagem de serem muito móveis e portáteis e cada uma com caráter próprio. Elas se tornam equivalentes a atores extras no espaço, ajudando a converter as mudanças de cena em uma série de imagens sobrepostas que não interrompem a ação da peça.

O corpo em três dimensões

A forma de encenar uma peça – em um palco italiano, uma arena, um palco transversal ou um *site specific* – afeta tanto o espectador quanto o ator. Cada forma possui sua dinâmica própria a ser entendida e explorada. Quando os atores estão cercados pelos espectadores por mais de um lado, sua visão não deve ser obscurecida pelo cenário ou por grandes peças de mobiliário; eles devem, no entanto, ter o que é necessário para representar a cena. Os atores adquirem uma maior proeminência – e seus pensamentos internos e suas reações registram claramente – não apenas através de seus olhos, mas também do uso de seus corpos em três dimensões. Os atores assumem um poder imenso e, se o fazem com bastante convicção, conseguem fazer o público acreditar em qualquer coisa que quiserem. Muitas vezes, é insensato tentarmos definir antecipadamente como um ator deve fazer uma cena. Em vez disso, devemos lhe dar espaço e ver como nos beneficiar da criatividade de um ator e de seu uso intuitivo do espaço. Era assim que trabalhava o Opera Transatlantica, grupo de teatro e artistas visuais internacionais. A companhia realiza diversos *workshops* de investigação antes de



6.7 – Swan Theatre: desenhos preliminares para *Rondo*, de Elgar

uma produção, analisando a interação entre ator, objeto, espaço e texto. Os atores recebem diversos temas para trabalhar e uma sinopse da estrutura das cenas, com um diálogo básico a ser desenvolvido posteriormente em um roteiro completo. Na sala de ensaio, há um sortimento de objetos simples: cadeirinhas, corda, algumas bengalas e materiais básicos para a construção de algo que possa estar faltando ou ser necessário. Pensa-se muito a respeito de como achar fontes de materiais sem custo para figurinos e adereços, como uma coleção desprezada de toalhas de mesa, variando de confecções elaboradas de renda e tecido de seda ornado a plástico colorido.

O Opera Transatlantica visava uma maneira teatral de se mover rapidamente através do tempo e do espaço para criar *peças de jornada*, obras que contassem histórias de identidade cultural e de como as pessoas se deslocam de lugar em lugar por meio da história e do tempo. Objetos reais simples são utilizados de maneiras inesperadas, dependendo inteiramente da criatividade e da capacidade do ator de realizar transformações imaginativas diante do público. Certo dia, trabalhando em uma cena que ocorre na praça de uma pequena cidade, cercada por *casas pequenas*, testemunhamos o quão poderoso isso pode ser. A cena era ambientada em uma pequena cidade da Venezuela em algum momento do século XX. É de noite, está escuro e silencioso, e quatro portas bastante coloridas estão bem fechadas. Três soldados bêbados, que acabaram de perder seus empregos, surgem procurando alguém para culpar. Eles começam a lançar ofensas contra os donos das casas, jogam garrafas de cerveja nas portas e, em pouco tempo, a cena tranquila

se converte em um tumulto repulsivo. No devido tempo, os soldados perdem o interesse e partem, deixando uma atmosfera assustadora no ar. Cautelosamente, as donas de casa abrem suas portas e saem para ver se tudo está seguro. Não tínhamos vontade ou capacidade de construir casas, nem mesmo portas, pois o objetivo era manter a fluência entre as cenas. Subitamente, uma atriz dobrou uma toalha de mesa resplandecente em um longo retângulo e a manteve em sua frente, para ocultar inteiramente sua figura. A imobilidade da atriz transformou a toalha de mesa numa sólida porta de madeira. Então, lentamente, ela abaixou um pouco a toalha e observou atentamente de soslaio, *abrindo* gradualmente a porta. Foi a mais bela descoberta, sobretudo quando todas as quatro *portas* faziam a mesma coisa. Essas ações simples revelam como a boa encenação pode dizer mais do que efeitos dispendiosos. Quando elas achavam que era seguro sair, limpavam cuidadosamente as *portas*, as dobravam e seguiam para a próxima cena. Em um ato subsequente, a história se desenrolava em três casas diferentes, visitadas em rápida sucessão por um vendedor idoso e seu companheiro mais jovem. Duas pequenas e robustas cadeiras, uma azul e outra cor-de-rosa, eram colocadas no meio do espaço cênico. Parecia que as cadeiras estavam conversando no espaço vazio. Descobrimos que, quando a cena era apresentada na frente de uma cadeira, esta se tornava o interior de uma casa, e quando a cena era invertida e apresentada na direção oposta à da outra cadeira, esta se tornava a casa vizinha. Quando duas pessoas se sentavam nas cadeiras e conversavam lado a lado, pareciam estar em outra casa. Essas descobertas cenográficas foram realizadas pelos próprios atores trabalhando com objetos reais e transmitindo a crença para o público de que duas pequenas cadeiras podiam corresponder a toda uma vizinhança. Duas pequenas cadeiras, quatro toalhas de mesa e alguns atores valorosos e imaginativos eram todo o necessário para retratar uma pequena cidade e criar um teatro rico, como resultado de poucos meios, que podia ser um caminho a seguir para redescobrir o que envolve realmente o drama e como os atores e os artistas podem realizar juntos criações inesquecíveis.

A matéria-prima

Apesar de todas as inovações e novas tecnologias na produção teatral, o ator ainda é *o mensageiro do mito*. Sua ligação ativa e direta com o espectador, o pacto entre eles, o ato de dar e o ato de receber, continuam sendo a síntese mais instigante e excitante da experiência teatral. Em "Retrato do passado e do presente em um", poema

de Bertolt Brecht, ele aconselha seus atores: "Independentemente daquilo que você retrata, você deve sempre retratar/ Como se estivesse acontecendo agora"[22].

Esse bom conselho pode se aplicar igualmente aos cenógrafos. Esse era o princípio básico de Caspar Neher (1897-1962), artista plástico e cenógrafo, que, comentando a respeito dos desenhos que criou com Brecht durante seus anos de colaboração, de 1923 a 1929, descreveu: "pintando telas com pessoas". Os desenhos de Neher, desde as primeiras montagens de Brecht até as últimas obras operísticas, retrataram sempre o número correto de atores necessários em cada momento-chave da produção. Neher é realista a respeito da quantidade de espaço necessária para os atores, de como eles podem ficar de pé e se sentar; ele sabe que, sem integrar o ator ao quadro cênico, a imagem fica incompleta. Seus desenhos, embora verídicos, são pouco rígidos e impressionistas, muitas vezes feitos rapidamente com caneta e tinta sobre papel úmido, mas se tornavam o esquema para a montagem. Ele criava imagens atemporais, como se estivessem acontecendo agora, como aquelas representadas em sua visão das três bruxas observando Macbeth enquanto ele atravessa *a maldita charneca*, na ópera de Verdi para a Hamburgische Staatsoper, em 1942[23]. A força dessa imagem é construída sobre uma paisagem horizontal; dois terços de céu ameaçador se encontrando com um terço de árvores eriçadas escuras. A figura proeminente de Macbeth aparece suavemente elevada sobre uma pedra, com a cabeça um pouco acima da linha das árvores, sendo compatível com as visões de mundo que Neher deve ter visto como soldado do exército bávaro, nas trincheiras profundamente escavadas durante a Primeira Guerra Mundial[24]. A comparação entre Macbeth e a autocromia de Paul Castelnau, de 1917, a respeito da visão do olho do soldado a partir das trincheiras, é impressionante[25]. O ator vendo esse desenho, ou a fotografia, não consegue deixar de sentir o medo de Macbeth atravessando uma terra de ninguém, na esteira de uma paisagem devastada pela guerra, tão brilhantemente refletida na partitura de Verdi.

22 Bertold Brecht, *Poems: Part Two 1929-1938*, London: John Willett e Ralph Manheim, Methuen, 1976, p. 308.

23 Oskar Pausch (org.), *Caspar Neher 1897-1962* [catálogo de exposição], Theater Museum: Viena, 1987.

24 Brecht Poems, "About a Painter", *in*: *Part Two 1913–1956*, London: John Willett, Methuen, 1987.

25 David Okuefuna, *The Wonderful World of Albert Kahn: Colour Photographs from a Lost Age in Books*, London: BBC Books, 2007, foto A12048.

A forma humana

Imaginar que uma cena está completa sem um corpo humano é um erro, e fazer maquetes sem figuras também é uma prática imperfeita. Atualmente, a *maquete de papel-cartão branco*, desenvolvida a partir da prática de cenografia na televisão, tornou-se um estágio intermediário aceito no processo de projeto, mas ela não é nada mais que uma representação tridimensional sem vida de como o espaço pode ser utilizado, e não tem nada a ver com o projeto para a *performance*. Uma maquete de papel-cartão branco não é mais do que uma maneira conveniente de suposição ao custo de uma proposta e guarda pouca relação com o produto final. Ocasionalmente, uma figura recortada nesse material e fixada sobre uma base de papel-cartão é adicionada, mas não faz mais do que indicar quão alta em escala é a pessoa em relação a uma entrada, a uma janela ou a um móvel. Como os atores são centrais para o trabalho, o maior cuidado deve ser tomado na confecção das figuras tridimensionais em escala, com cor e textura. As figuras podem ser abstraídas ou poéticas, mas devem demonstrar como o espaço deve ser ocupado por pessoas reais, quanto espaço ocuparão individualmente ou em grupos, e como completam o mundo criado pelo cenógrafo para tornar o drama imediato e presente. A fim de confeccionar figuras tridimensionais em escala, que contenham energia interior, é fundamental ser um ávido observador da forma humana e ter o hábito de notar como as pessoas ficam de pé e carregam seu peso e idade desde as espinhas dorsais até as cabeças. A prática rigorosa e constante desenvolve a capacidade. Um cantor sabe que a voz precisa ser exercitada, e os bailarinos sabem que devem ensaiar diariamente; isso não é diferente para cenógrafos e artistas visuais. Contemplar, ver e desenhar a figura humana é a preparação e a rotina básicas para um cenógrafo cujo trabalho seja pintar telas com pessoas. Isso não significa criar figuras esquemáticas de pessoas, mas ver através da pele superficial do corpo, alcançando a armadura esquelética de apoio. Isso exige, no mínimo, um conhecimento básico de anatomia. Atualmente, a anatomia é uma matéria raramente ensinada em faculdades de arte e muito menos em universidades, ainda que seja um conhecimento fundamental para qualquer pessoa que precise entender a fisicalidade dos atores. Essa disciplina serve de base para toda a cenografia e, sem ela, a arte se torna apenas uma forma abastardada de *design* de interiores ou *design* decorativo.

Entender os atores

Entender os atores e a maneira de trabalhar com eles não é algo que se alcance por observação acidental. Quando um cenógrafo assume a responsabilidade de trabalhar diretamente com os atores, ele deve ser capaz de falar a mesma língua, de entendê-los. Sem isso, não pode haver coesão no trabalho, e todos farão suas próprias coisas, individualmente. Mariaelena Roqué, artista têxtil venezuelana/catalã, que cria tanto moda quanto teatro, estuda cuidadosamente o físico dos atores antes de começar a trabalhar em suas criações originais. Ela descreve o processo de criação em sua sala de trabalho, dirigindo-se ao ator (que não está presente) diretamente:

> *Agora que estou no meio do desafio, sigo diretamente para as cores, texturas e formas para você. Elas devem ser você. Devo ter você nelas. Vejamos. Acho que estou achando um caminho.*
>
> *O grupo gosta muito disso. Cada traje é uma nova composição, uma novidade ou um problema para resolver.*
>
> *Normalmente, eu deveria ter você aqui agora para testar isso, mas acho que podemos avançar sem você por enquanto... Desafios... Adoro o risco, como o ar que respiro, e adoro vestir as pessoas como elas são.*
>
> *É uma responsabilidade, e esse é um dos meus maiores prazeres e compromissos em relação a esse trabalho... Bem, aqui vamos nós.*

Roqué refere-se a três elementos muito importantes durante o trabalho com os atores:

1. *Cores, texturas e formas*. Isso liga a pesquisa cenográfica aos atores. Cada mercado, cada país, cada loja possui uma infinidade de tecidos a ser provados, colecionados e catalogados, prontos para uso. Esse recurso é uma pesquisa direta, pronta para ser usada criativamente na transformação de um ator em seu personagem. Manter-se informado a respeito de novos produtos da indústria têxtil e ter a noção de como usar o tecido e aproveitar suas propriedades naturais são condições prévias. Um rico tecido de época precisará crescer em escala se tiver de ser visto de uma grande distância, e sua veracidade terá de ser criada não simplesmente

mediante a compra em uma loja, mas por meio de sua recriação com revestimentos, cores, tingimentos ou branqueamentos, para lhe dar vida e profundidade convincentes. O estudo e a observação das peculiaridades do corpo do ator ligam-se ao estágio mais decisivo da criação – o desenho com a tesoura –, criando formas que ajustam a figura ainda plagiada do cotidiano para o mundo do espetáculo. Está tudo no corte.

2. A *reação da equipe de interpretadores ao desafio*. É de importância capital tratar a equipe de interpretadores como colegas criadores e dar crédito a eles com todo o respeito pelas dádivas que trazem ao ator. Eles não só devem ser capazes de ler as informações do projeto, mas também precisam se sentir empolgados e inspirados para desejar fazer aquilo funcionar. A equipe merece mais do que um diagrama simplista. Seus membros devem ser honrados com a arte própria e séria de interpretar. No Harry Ransom Humanities Research Library and Museum, da Universidade do Texas, em Austin, fui capaz de examinar com atenção a interpretação de um figurino criado por Leon Bakst (1866-1924) para *Narcisse* (1911), e dos figurinos criados por Nicholas Roerich (1874-1947) para o balé *A sagração da primavera* (1913), de Stravinski, ambos apresentados por Diaghilev para seu Ballets Russes. Ser capaz de tocar e ver trajes assim de perto e compará-los com as pinturas refinadas que eram seus projetos coloca a arte dos interpretadores em proeminência. A reprodução dos padrões de superfície exigidos pelos artistas utiliza uma variedade espantosa de técnicas de pintura, bordados e apliques sobre materiais básicos bastante comuns. Os resultados são figurinos que utilizam o corpo humano como tela, e são tão vivos hoje, saltando de caixas de papelão e de camadas de papel de seda de arquivo, quanto eram há muitos anos. Quando a loucura por qualquer coisa no estilo do Ballets Russes permeou as roupas e a decoração de interiores na Europa e nos Estados Unidos, Bakst foi citado como "tendo revolucionado a indústria de tecidos de seda, calçados e mobiliário (...) que parece ter migrado do palco para a vida real"[26].

3. *Risco e responsabilidade*. Todo artista visual trabalhando diretamente com um ator, muitas vezes em íntima proximidade, tem a responsabilidade de entender seus sentimentos de vulnerabilidade. Muitas vezes, olhar-se em um grande espelho é um momento muito delicado e sensível, e o criador e a equipe de interpre-

26 Charles Spencer, *Leon Bakst and the Ballets Russes*, London: Academy Editions, 1996, p. 186.

tadores precisam trabalhar com calma e eficiência, para estimular a confiança e a segurança e para que o ator saia se sentindo forte e encare centenas de espectadores. Ao mesmo tempo, assim como o vestuário cotidiano, muitas vezes um olhar externo é necessário para se levar em conta as possibilidades que o usuário da roupa jamais pensou. Uma combinação de cores, uma mistura de materiais, uma diferença de forma e corte para realçar qualidades naturais que podem estar ocultas e um estímulo para assumir riscos são parte desse grande jogo. Mesmo a utilização de roupas cotidianas no palco, talvez obtidas em um brechó, geralmente exige algum tratamento adicional antes de se ajustar à *persona* cênica do ator. E o risco e o perigo são como comida e bebida para o artista criativo. Frequentemente, espera-se que os artistas, de palco ou visuais, repitam o que fizeram antes, embora a tendência de ambos seja a de se aventurar em territórios novos e inexplorados. Isso é o que mantém a *performance* viva e diferente de qualquer outra coisa, como Mariaelena Roqué, entre outros, demonstra de maneira tão eloquente[27].

Um processo bidirecional

Assim como uma quantidade cada vez maior de cenógrafos que tencionam cruzar os limites de sua arte, Mariaelena Roqué é uma artista que assume riscos pessoais, sendo capaz de se identificar com e entender outros artistas[28]. Parece lógico que, para se trabalhar com atores, seja absolutamente necessário saber o que se sente realmente e como negociar os desafios imprevistos que sempre aparecem. Cada vez mais faculdades de arte e algumas universidades que ensinam cenografia estão criando oportunidades para que seus alunos participem de *workshops* interdisciplinares nos quais podem experimentar diretamente o que está realmente envolvido em falar, se mover e integrar um quadro cênico vivo total. A criação de obras curtas muito simples, que estimulam cenógrafos a atuar e atores a se tornar artistas visuais, é possível em razão de uma linguagem intercambiável que, se não for esquecida, deverá constituir a base para remediar os mal-entendidos interdisciplinares que continuam a existir. Os atos de escrever e dirigir também podem ser uma experiência compartilhada pelas duas disciplinas. Os participantes podem

---

27 *Mariaelena Roqué desvesteix Carles Santos* [exposição retrospectiva], Museo Textil, Barcelona, 2006.

28 Ana Nuno, "Three Snapshots and a Fish Stew", *in:* Carles Santos, *Long Live the Piano*, Catalunya: Manuel Guerrero; Generalitat de Catalunya, 2006, pp. 338-9.

aprender o que se sente ao ser um ator, como isso é difícil e o quanto pode ser eficaz o ator utilizar de fato o ambiente que o cenógrafo criou em vez de tratá-lo como um obstáculo a ser evitado. Os cenógrafos podem aprender que, quando um ator tem a oportunidade de entender o que é cenografia e contribuir com a criação, o trabalho começa a viver e ficar coeso. Isso não acontece com muita frequência e não é uma questão de atores com desempenho brilhante. Em vez disso, a questão envolve o momento raro e maravilhoso em que o ator demonstra a habilidade de seu próprio instrumento e representa como parte do todo, empolgando e calando os espectadores.

O mundo do personagem que se tornou manifesto

Nos últimos dez anos, diversas instituições expandiram seus cursos de *design* teatral tradicional, incluindo opções para *design* de *performance*. Um exemplo é o Espaço Cenográfico de São Paulo, especializado em cenografia e *performance* e criado pelo visionário José Serroni. No local em que funcionava uma pizzaria, no centro da cidade, Serroni criou, nos últimos dez anos, um edifício diferente de qualquer outro. *Workshops*, ateliês, uma biblioteca, áreas de exposição e espaços de *performance* demonstram o olhar treinado do cenógrafo para enxergar possibilidades onde os outros enxergam demolição. É um centro de pesquisa cenográfica único em todos os aspectos. Um pequeno grupo de alunos e jovens profissionais se matricula para cursos de seis ou nove meses de duração, incluindo arquitetos, artistas, *designers*, criadores de mídia e acadêmicos. Todos estudam a história e as distintas formas de teatro, confeccionando maquetes e *sentindo o espaço*[29]. Também realizam *performances* que investigam a relação entre a narrativa, o espaço e o poder dos atores de utilizar e alterar o espaço por meio da ação. Em 2008, no Espaço Cenográfico, um *workshop* elaborou uma versão de *Please Take a Seat!*, inicialmente criada em Belgrado, em 2003. O *workshop* "São Paulo Stories" encarregou um grupo interdisciplinar de pesquisar personalidades que viveram na cidade em 1929 e de apresentar seus resultados como monólogos curtos, lidos em voz alta para o grupo e acompanhados por algumas imagens visuais. Então, cinco personagens foram selecionados para se transformar em história. Decidiu-se que cada um deles se apresentaria aos espectadores e, em seguida, suas relações com

29 J. C. Serroni, *Espaços teatrais: a evolução da arquitetura cênica na história* [exposição], 2008.

os outros personagens seriam gradualmente reveladas. Os personagens escolhidos foram: Jenny Klabin, judia, rica colecionadora de arte e mulher da alta sociedade; Maria Feu, imigrante italiana e prestadora de serviços temporários como criada; Abelardo, palhaço e artista de rua; Meneghetti, famoso ladrão; e Fulvio, imigrante italiano e açougueiro. O grupo de quinze alunos foi dividido em cinco grupos, com funções intercambiáveis: um ator, um escritor e um artista visual. Como primeira tarefa, cada grupo construiu fisicamente uma *cadeira/palco* que descreveria claramente o mundo do personagem para o espectador. Os criadores de Meneghetti suspenderam uma cadeira comum e fixaram uma janelinha no encosto com um entrelaçamento de tubos, criando uma forte imagem vertical. Em contraste, o mundo de Maria Feu era uma pequena cadeira muito decorada, revelando suas raízes italianas. O grupo de Abelardo decidiu fazer sua cadeira da maneira mais comum possível. Utilizaram uma antiga cadeira de lenha, adicionando cortinas em miniatura no encosto curvado, para que se assemelhasse tanto a uma janela doméstica como a um *théâtre à l'italienne*. Fulvio, o açougueiro, converteu sua cadeira em uma loja decorada com fileiras de embutidos e facas, e a cadeira/palco elegante de Jenny Klabin ecoou sua riqueza e seus famosos salões de arte da década de 1920. Cinco escritores criaram esse simples enredo:

Um salão de arte na casa dos Klabin; o centro do movimento de arte moderna de 1929:

> *Jenny contrata Maria Feu como copeira para servir os convidados. Maria conhece Fulvio, imigrante italiano como ela, e sugere para Jenny que ele poderia fornecer deliciosos embutidos italianos para o evento. Fulvio, ainda que açougueiro, é um pintor secreto e usa a oportunidade para apresentar alguns exemplos de seu trabalho junto com os embutidos. Maria também sugere a contratação do gatuno Meneghetti como garçom, e ele traz Abelardo, o palhaço, como entretenimento cômico para os convidados. Na realidade, todos eles estão associados para roubar o dinheiro dos convidados: um plano idealizado pela aparentemente honesta e simples Maria Feu. Abelardo convida os espectadores da vida real para se reunirem em torno dele em um círculo e lhes conta uma história. Meneghetti aproveita a oportunidade para subtrair as carteiras dos bolsos dos convidados, orientado por Maria. Abelardo, a um sinal de Meneghetti, termina seu número e eles fogem, no exato momento em que um dos convidados dá o alarme. Jenny fica chocada, e Maria mantém uma inocência impassível. A confusão se instala.*

Uma história simples, mas que depende do poder dos atores para fazer com que os espectadores movam suas cadeiras e alterem fisicamente o espaço, conforme a exigência da ação. Os atores se beneficiam de sua força dramática ficando de pé sobre suas cadeiras/cenários. São capazes de contracenar com os espectadores que, em razão do sistema livre de assentos, posicionaram ao acaso as cadeiras dobráveis que pegaram ao entrar no espaço, entorno dos atores. O início estático em que os personagens contam suas histórias não dá indicação do que acontecerá; só quando os atores começam a se ligar mutuamente mediante contato visual e diálogo é que o espaço meio dramático se torna vivo e os espectadores mudam automaticamente seus assentos e rearranjam o espaço.

Uma linguagem performativa

Ao analisar esse *workshop*, os participantes perceberam que, paradoxalmente, haviam descoberto uma linguagem performativa original, resultante de uma imagem cenográfica que é tão válida na criação do mundo da história quanto o trabalho a partir de uma obra escrita. Os arquitetos e os cenógrafos experimentaram o que sente um ator. Muitos deles ainda não estão familiarizados com a linguagem do espaço cênico e sabem pouca coisa a respeito dos elementos integrantes de uma produção. Recentemente, ouvi alguns jovens atores recém-saídos da escola de artes dramáticas chamando altivamente a *garota do guarda-roupa* para recolher figurinos que eles haviam jogado no chão. E, pior: quantos atores se veem apenas como um reflexo bidimensional em um espelho de corpo inteiro e ainda não estão conscientes de que os espectadores os veem como figuras tridimensionais com outras pessoas em um espaço?

Comunicação visual

A comunicação com os atores por meio de desenhos deles em ação os ajuda a ver e deixa muito claro o *pintando telas com pessoas*. No *workshop* de produção de O *casamento*, na Universidade Carnegie Mellon, em Pittsburgh, com um grupo de artistas, decidi dispensar quase totalmente as notas de ensaio convencionais e concisas, compiladas pelo contrarregra, e elaborar todas as notas na forma de desenhos colados diariamente sobre uma grande parede. Os atores eram solicitados a observar os desenhos como uma referência daquilo que estavam fazendo, e os

6.8 – Desenhos de atriz com casaco

interpretadores criativos agiam de acordo com as sugestões. Diversos desenhos eram observações a respeito das características físicas do ator, das quais ele podia não estar consciente. Era esclarecedor capturar a maneira pela qual alguém fica de pé, o ângulo de inclinação da cabeça, a flexibilidade com um figurino e onde o peso do corpo adiciona ao personagem representado (Figura 6.8). De imediato, todo o grupo percebeu que esse sistema de notação era rápido e informativo, e que ajudava muito os atores que precisavam de comentários claros para poder trabalhar. Utilizar câmeras para gravar o trabalho do ensaio e, depois, reproduzir as imagens como base para sessões de anotação é outra opção, mas, depois de um ensaio vigoroso, ninguém quer saber de sentar e se ver na tela. Em contraste, poder se ver em uma imagem visual rapidamente desenhada, mas precisa, dá ao ator material de estudo e reflexão. Esse é um método amigável ao ator, mesmo que de tecnologia simples, e produz bons resultados. Ele é particularmente verdadeiro na encenação de grupos de atores que têm de ser vistos do ponto de vista dos espectadores e quando o ator precisa ser estimulado a ser maior do que seu próprio papel narrativo. O desenvolvimento a partir da produção do *workshop* concentra os atores no espaço e confirmou que a decisão de abandonar os elementos cênicos e se concentrar na criação dos exuberantes personagens gogolianos era, naquele caso, correta. Quanto mais confiantes os atores ficam de utilizar os móveis improvisados e inventivos, mais próximos chegam de criar a realidade de seu mundo privado. A combinação de luz e música permitiu que os atores ocupassem uma área cênica muito limitada, em uma grande proximidade com os espectadores, com autoridade e ousadia.

Imagens simples

Edward Gordon Craig (1872-1966), primeiro verdadeiro cenógrafo no sentido holístico, refletiu profundamente sobre a relação entre o artista visual e o ator[30]. Craig tende a ser repudiado e considerado um excêntrico rebelde cujo objetivo era o de se livrar dos atores e substituí-los por supermarionetes que ele poderia controlar. Na realidade, não era isso o que esse artista visionário, filho da famosa atriz Ellen Terry, estava propondo. Ele escreveu muito e com grande discernimento a respeito de atores e interpretação e, como diretor/criador, oferecia comentários diretos e simples para os atores. Algumas ideias dele são tão contemporâneas que poderiam ter sido redigidas hoje. Em 1928, a carta escrita para uma atriz que representava lady Macbeth a aconselha a não se preocupar com o fato de os cenários não parecerem adequados: "Os cenários NÃO TÊM IMPORTÂNCIA, são uma besteira; eles jamais tiveram ou terão importância onde uma atriz estiver para enlevar"[31].

Josef Svoboda (1920-2002), grande arquiteto, cenógrafo e diretor tcheco, em seu teatro Laterna Magika, em Praga, sofreu do mesmo mal-entendido. Ele desenvolveu o nível mais sofisticado de luzes e projeções, incluindo o uso de projeções simultâneas em tela sincronizadas com as ações cênicas. Sua tecnologia era tão avançada que ele era capaz de ter luzes específicas fabricadas de acordo com suas próprias diretrizes. Em 1999, na retrospectiva de obras teatrais na Prague Quadrennial, Svoboda estava em um humor reflexivo. Perguntei-lhe a respeito de seu trabalho, que ele realmente estimava, e ele me chamou a atenção para uma imagem simples: as costas de um ator subindo uma grande escadaria, sozinho, no escuro, no palco de *Édipo Rei*, de Sófocles. Nos degraus, as dobras de seu casaco descartado capturavam a luz, falando de maneira eloquente a respeito da derrota. Essa imagem poética permanece como uma das mais poderosas de nosso tempo, onde o corpo do ator, em síntese com a luz e a cenografia, transmite completamente o momento dramático[32].

---

30 Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, London: Routledge, 2008.

31 J. Michael Walton, *Craig on Theatre*, London: Methuen Drama, 1999, p. 178.

32 Giorgio Ursini Uršič, *Josef Svoboda: scénographe*, Paris: Union des théâtres de l'Europe, 1992, p. 37.

Ânsia pelo íntimo

O cenógrafo que trabalha com o ator, como o pintor que trabalha com um pincel sobre a tela, deve perceber, mediante observação e anotação meticulosa, o que o ator pode trazer para a criação. O ator apresenta um movimento leve e ligeiro? Pesado e grave? Ele consegue se transformar em outra pessoa com facilidade? É acrobático? Os atores contemporâneos precisam ser proficientes em inúmeras habilidades: cantar, dançar, ser fisicamente aptos (muitas vezes a ponto de parecer correrem perigo), saber como lutar, desafiar a gravidade e, claro, articular as falas. O ator traz uma sensação de risco para a arena, e essa é uma qualidade especial da experiência teatral. Apesar da globalização dos produtos musicais, ainda há uma ânsia pelo íntimo, pelo bruto, pelo ser humano capaz de atuar usando habilidades físicas ou circenses; recursos simples que eletrizam o espectador. Às vezes, é uma realidade inevitável que os figurinos tenham de ser desenhados, os materiais comprados e os orçamentos feitos muito antes de os atores serem realmente escalados, e isso pode provocar problemas enormes. No entanto, também pode acontecer de os atores parecerem ou serem capazes de parecer exatamente como os desenhos, resultando em um casamento perfeito.

O que um ator consegue dar

Eis exatamente o que aconteceu no primeiro dia dos ensaios da ópera-drama *The Greek Passion*, que me foi escalada por causa de uma ausência inevitável. O compositor escreveu um papel sem canto, o do avarento Ladas, um dos notáveis do vilarejo ficcional de Lycovrissi, onde a ópera é ambientada. No primeiro dia dos ensaios, conheci o ator grego Foulis Boudouroglou, e ficamos surpresos quando percebemos sua semelhança com o meu desenho de personagem. Perguntei-me o quão difícil seria para ele proferir as falas junto com cantores de ópera qualificados e uma grande orquestra ao ar livre, e esperava que ele tivesse a força física necessária. Quando o ensaio começou, eu o observei e percebi que minha preocupação era totalmente supérflua. A criatividade de Boudouroglou estava me oferecendo ideias e possibilidades que jamais tinha imaginado. Ele era ágil, quase acrobático no movimento, e tinha o hábito de surgir de repente nos lugares mais inesperados, tanto no palco como fora dele. Ele ficava muito concentrado no que todos estavam fazendo, observando, antecipando, percebendo tudo e não dizendo nada. Em seu romance *Cristo recrucificado*,

Níkos Kazantzákis, por meio da fala do ébrio capitão Fortunas, descreve Ladas, o Avarento:

> *O velho Ladas? Vil, mesquinho. Nenhum pingo de dignidade. Senta-se sobre seus tonéis de vinho, sobre seus cântaros de óleo e sobre seus sacos de farinha e morre de fome. Ele é aquele que disse para sua mulher, uma noite em que tinha convidados: "Mulher, vai e cozinha um ovo; seremos quatro para o jantar". Sempre faminto. Sempre sedento, anda para lá e para cá com os pés descalços e o traseiro de fora. E por quê? Para morrer como um homem rico!*[33].

Boudouroglou e eu discutimos o uso de velhos chinelos de palha, frequentemente encontrados em barracas de mercado, e no que resultaria o tipo de caminhada arrastando os pés. Decidimos que ele jamais usaria sapatos ou botas de couro, pois, em caso de desgaste, não pagaria para repará-los. Certo dia, Boudouroglou apareceu usando um velho vestido abotoado até embaixo, desbotado, com a bainha cortada e um pedaço de barbante amarrado em volta da cintura. Era a representação perfeita da minha imagem. Então, constatei que poderia me beneficiar das habilidades imaginativas dele e o coloquei na maior quantidade possível de cenas que consegui, mesmo quando ele não tinha nenhuma fala. Boudouroglou tinha de se tornar a sombra agourenta, observando e esperando pela oportunidade de atrair ao vilarejo o criminoso Panait (Judas), para matar o pastor virtuoso Manolios (Cristo). Foi uma lição valiosa perceber o que um ator pode dar, aceitar sua dádiva e fazer dela algo que não havia sido previsto.

A força do sentimento do ator

Em uma circunstância totalmente diferente, a diretora Helena Kaut-Howson e eu estávamos montando a peça *Victory*, de Howard Barker, na Polônia. A atriz de cinema Danuta Stenka desempenhava o papel principal de Susan Bradshaw, e tínhamos instalado um piso do palco que era um buraco cheio de terra – na realidade, turfa para jardim. As atrizes caminhavam cautelosamente sobre o palco, receosas de que as bainhas de suas saias de seda de época ficassem enlameadas e sujas. As atrizes não estavam contentes. Todos os sapatos e botas de salto alto

---

33 Níkos Kazantákis, *Christ Recrucified*, tradução para o inglês de Jonathan Griffin, London: Faber and Faber, 1962, p. 28.

6.9 – Desenhos de figurino para Danuta Stenka, em *Victory*, de Howard Barker

de época foram maravilhosamente confeccionados por um sapateiro artesão, a partir das melhores sedas e couros, em cores maravilhosas, e estávamos pedindo para que elas os estragassem. Havia uma preocupação justificada de que o calor dos refletores do palco secasse a terra e ela ficasse poeirenta, afetando as cordas vocais e as gargantas do elenco; assim, adotamos um chuveiro em forma de barra e começamos a irrigar a turfa, fazendo-a ficar mais barrenta. Procurei mostrar fotografias das consequências da guerra, com corpos e artefatos deixados na terra para apodrecer, e fui recebida com certa hostilidade. Achamos que teríamos de abandonar a ideia, que tinha parecido tão simples, quando, de repente, Danuta Stenka, no papel da personagem que estava procurando o corpo de seu marido morto, lançou-se fisicamente sobre a terra e, de modo espontâneo, começou a cavar com as mãos, fazendo sulcos e cobrindo de sujeira seu puritano traje branco e preto (Figura 6.9). Naquele ato, ela aliviou completamente a tensão que tinha se estabelecido, e, sem nenhuma das nossas complicadas explicações intelectuais, demonstrou a força do sentimento do ator usando o material de maneira livre e arriscada. Depois de ter feito isso, o restante do elenco percebeu que o ato de estragar os figurinos era uma vantagem. Parecia que os pés e as bainhas das atrizes pertenciam a tempos passados e desfavoráveis, e que suas cabeças pertenciam ao presente e ao futuro. A peça é ambientada precisamente naquele momento da história inglesa. Aquela reação forte intuitiva é um lembrete, para todos nós, que atores falam em termos de *sentimento*, e isso é algo que não deve ser ignorado. Em geral, um sentimento e uma reação intuitiva são pontos positivos para se trabalhar, de modo que o espaço cênico se torne um hábitat natural de propriedade do ator.

O ator é a ponte

Trabalhar com atores e entender sua disciplina é uma parte realmente importante no portfólio de habilidades de qualquer cenógrafo. O ator sempre é parte de um quadro maior. O problema é que o ator não consegue ver o mesmo quadro que o público. Para solucionar isso, o cenógrafo e o ator devem trabalhar em parceria, o que significa que os dois lados precisam compreender o ponto de partida de cada um. Os cenógrafos têm de entender que um colega não visual, que pode não estar capacitado para olhar, muitas vezes acha difícil ler desenhos e entender como a imagem no papel pode se relacionar ao personagem que ele vai representar. Frequentemente, mesmo os especializados amantes da arte leem os títulos antes

de olhar para as pinturas em uma galeria de arte. William Hogarth (1697-1794), grande cronista do dia a dia londrino do século XVII, desenvolveu um código gráfico em sua série sobre a vida em Londres. Nessas imagens, cada pessoa é um ator, claramente desatento de si mesmo e do caos em que está vivendo. Hogarth é o espectador, examinando as diversas pequenas cenas, todas acontecendo simultaneamente; seu olhar, objetivo e frio, registra tais momentos cênicos, que atualmente existem como um mapa que orienta os observadores contemporâneos através das ruelas sombrias e labirínticas da Londres embriagada de gim. Hogarth utiliza as esquisitices, deformidades e características de cada ator como estrutura de suas composições, beneficiando-se da força física das figuras entrelaçadas. Você pode desenvolver um sistema contemporâneo de notação visual que pode ser útil para os atores nos ensaios, expondo a aparência deles em relação aos outros e no contexto do quadro cênico. Independentemente da disciplina – ópera, dança, música, drama ou cabaré –, o ator é a ponte entre o palco e o espectador e, como todas as pontes, há um ponto de encontro no centro.

7 ESPECTADORES

O grande mistério

O trabalho do cenógrafo só se completa quando os primeiros espectadores ocupam o teatro e chega o momento de tornar públicas as semanas de preparação privada. Sentados no meio do público, o diretor e o cenógrafo podem ver se a peça, que parecia tão precisa na privacidade da sala de ensaio, consegue ser claramente entendida. O processo de criação teatral só se completa quando os espectadores se tornam parte do evento, e uma nova fase do trabalho começa quando a montagem passa do subjetivo para o objetivo. A partir desse momento, as ideias do texto, a pesquisa, a cor, a composição, a direção e os atores são julgados pela visão e a audição dos espectadores. Nas apresentações, toda a produção integrada pode ser vista de maneira crítica e distinta cada vez, comparando-se as reações de um grupo de espectadores com outro. A intenção de cada momento ficou clara? A ideia teve a reação emocional esperada? O público foi levado ao mundo criado na peça? Tudo poderia ter sido mais bem posicionado e composto?

Quando a peça está em pleno funcionamento, gosto de estudar as apresentações o máximo possível e, da mesma forma que nos ensaios gerais com figurinos no palco, sento-me a cada noite em uma parte distinta do teatro, de modo que eu possa realmente verificar se as teorias funcionam na prática. Depois do término do período de pré-estreia, é muito difícil fazer modificações, mas a mudança não é o meu objetivo. É principalmente autodidatismo: tomo notas e faço desenhos para guardar e aplicar no próximo trabalho. Sem dúvida, aprendo mais do público do que de qualquer outra fonte, não só observando meu próprio trabalho, mas também vendo outras montagens e sendo parte do público.

Estudando o público

Há escassez de boas discussões a respeito do trabalho. Frequentemente, meses de esforço sincero são tratados com alguns poucos comentários casuais, mas uma discussão inteligente é o que a maioria das pessoas espera. Os críticos têm suas próprias especializações e, embora oficialmente analisem uma montagem, raramente incluem qualquer reconhecimento de seu contexto mais amplo, apesar de, muitas vezes, compararem o passado com o presente. Eles acham que devem se concentrar principalmente sobre o tema literário ou narrativo, explicando o enredo para os leitores enquanto possível público. Não surpreende o fato de que o aspecto visual obtenha somente uma breve menção ou comentário e a aparência de uma produção seja creditada inteiramente ao diretor. Há um vocabulário cênico que fala a respeito do uso do espaço, dos planos, das diagonais e da cor. Ele é pouco utilizado pelos críticos teatrais. Suas descrições por escrito devem ser capazes de refletir suas visões críticas e também de estimular os leitores a comprar o jornal e, esperançosamente, um ingresso. Não há muita coisa a ser aprendida nessas pequenas colunas impressas. Se um cenógrafo quiser um *feedback* crítico de verdade, honesto, útil, original e isento, então o encontrará de modo objetivo e anônimo em um auditório com um público, estudando suas reações e ouvindo por acaso suas conversas e comentários críticos.

Educando o público

Nos teatros comerciais de grandes cidades, é difícil ter qualquer contato direto com o público, só sendo possível julgar o impacto da obra a partir da duração dos aplausos no final. As peças em turnê oferecem a oportunidade única de sermos hóspedes de uma cidade e, por meio de bate-papos após o espetáculo, nos colocarmos em contato direto com o público. Isso desenvolve uma fidelidade que estimulará a audiência a continuar voltando para assistir a outras produções, depois que ela se familiarizar com o espírito da companhia. O trabalho educativo com o público possui benefícios mútuos. Ele pode assistir às montagens sem ter de viajar para as grandes cidades, e a companhia teatral pode obter *feedback* direto e ser capaz de avaliar como o espetáculo foi recebido e utilizar essa informação no momento de planejar futuras turnês. Um programa de educação e difusão integrado ao trabalho da companhia teatral, com todos os seus membros comprometidos em participar de sessões e conversas de conhecimentos profissionais em grupo

ou individualmente é uma maneira importante de atrair públicos novos e jovens para a descoberta de uma atividade grupal agradável. Costumava-se achar que *a magia do teatro* seria destruída se os segredos fossem revelados ao público. Muito pelo contrário. Ele fica fascinado ao ser admitido nos bastidores para observar como uma peça é visualizada e ver as maquetes e os desenhos. Fica encantado com o processo, e isso influencia muito a maneira como recebe o trabalho. Ele já terá uma noção de envolvimento e entendimento. Quando, por meio de conversas após o espetáculo, os atores, o diretor e o cenógrafo se reúnem com o público, este vê os atores que acabaram de deixar o palco em seu personagem e com o figurino reaparecerem alguns momentos depois como pessoas comuns, em seus trajes de rua, cansados, mas felizes de participar daquela conversa. Subitamente, os papéis se invertem, pois, dessa vez, é o público que deve atuar para a companhia e fazer perguntas a respeito da montagem.

Os espectadores podem chegar com preconceitos e emergir mudados

Certa noite, em uma conversa após a apresentação de *Solness, o construtor*, de Ibsen, produzida pelo English Touring Theatre, um jovem aluno de estudos teatrais ficou de pé. De modo hesitante e constrangido, ele começou a falar:

> *Só estou interessado em teatro físico e só vejo teatro físico. Só vim assistir a essa peça porque está no plano de estudos do meu curso. Mas quando vi aquela garota entrar pela porta, com toda a luz chegando atrás dela, disse para mim mesmo: há um problema aí. Então, quando vi a mulher de Solness entrar, pensei: não posso culpá-lo pelo fato de ela ser tão infeliz, e quem gostaria de viver com alguém como ela? E, então, quando descobri que eles começaram a vida conjugal morando na casa dos pais dela, que se incendiou e seus bebês morreram, pensei: não posso culpá-la por ser infeliz, pois ela realmente jamais teve uma chance.*

Então, sem tomar fôlego, ele prosseguiu e resumiu todo o enredo da peça, dizendo: "só gosto realmente de teatro físico, mas achei esse espetáculo magnífico". O jovem foi aplaudido de pé por sua atuação, por nós no palco e pelo resto do público.

O elemento ausente

O público, para quem todo o esforço de meses de trabalho foi feito, permanece um mistério: um grupo de pessoas díspares que decidiram fazer a mesma coisa na mesma noite e se reúnem em um grande espaço chamado teatro. Quando chegam, são todos estranhos distintos, mas, em segundos, tornam-se uma comunidade: um público que os atores rapidamente descrevem como *bom* ou *mau*, *um pouco preguiçoso esta noite*, *um tanto enfadonho* ou *realmente rápido e brilhante*. Isso oferece um nome e uma identidade a esse conceito abstrato do qual o público em si não tem consciência. Há um momento no processo de ensaios em que os atores não conseguem fazer mais nada com o material, a não ser apresentá-lo diante do elemento ausente: o público. Não há fórmula infalível de como agradar uma plateia, embora existam muitas teorias. A solução de Shakespeare foi ter um personagem que aparecia no fim da peça com um epílogo em que todos eram solicitados a aplaudir. Algumas pessoas são mais cínicas em relação ao público.

O escritor austríaco Thomas Bernhard, por exemplo, também pessimista a respeito do valor do aplauso do público, descreveu em seu poema "Le But":

> *As pessoas não entendem nada, mas aplaudirão até a morte; se tiverem vontade de aplaudir, aplaudirão as coisas mais absurdas; aplaudiriam até mesmo seus próprios funerais; aplaudem todas as bofetadas que recebem; uma bofetada as atinge da ribalta e elas aplaudem; não há perversidade maior que a perversidade do público teatral*[34].

Os atores precisam ser muito receptivos e conscientes e estar prontos para reagir ao público, que se comporta de maneira diferente todas as noites. O público é volátil, imprevisível, presente; respira o mesmo ar dos atores. Pode ser influenciado adversamente pelo tempo, pelo trânsito ou por muitas outras condições pessoais externas sobre a qual a companhia teatral não tem controle. Há sempre uma sensação de tensão e excitação nos dois lados do espaço cênico, e uma ansiedade por parte do público quando ele se pergunta se a noite que sacrificou vai corresponder a suas expectativas. Quando funciona, e público e ator se ligam através da linha divisória do palco para a plateia e vice-versa, ambos se tornam um, e os dois lados sabem disso. O espetáculo converte-se em uma experiência única e inesquecível.

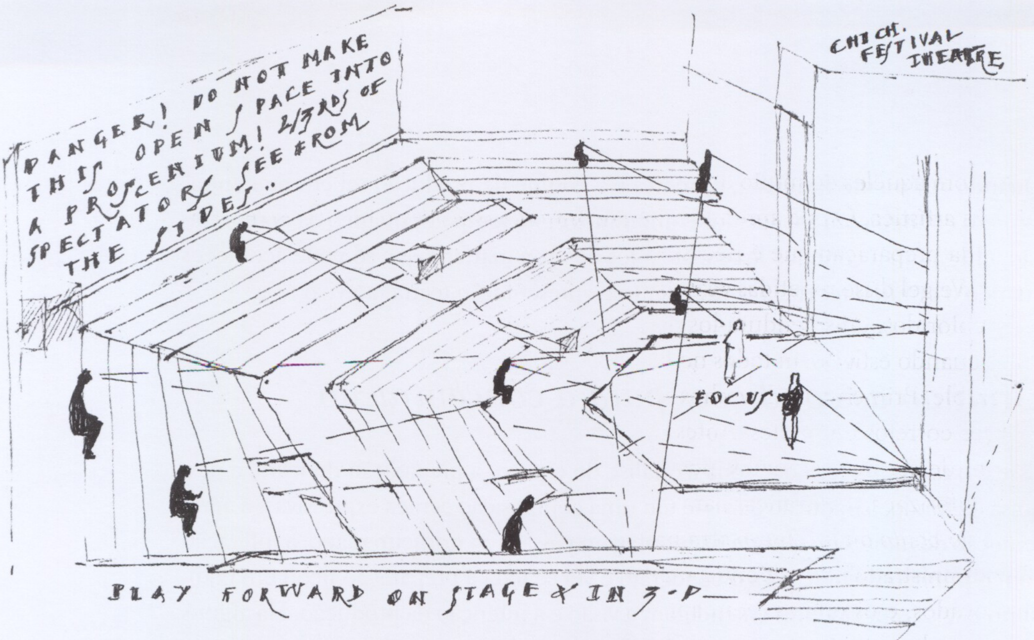
---

34 Tradução da autora do texto em francês do programa do Théâtre du Coin.

Quando realmente funciona, os atores e a equipe de produção sabem que entraram em contato com espectadores anônimos e, no tempo dramático da apresentação, chegaram a conhecê-los e a afetá-los de uma maneira que só pode acontecer quando o público recebe a dádiva de uma apresentação teatral ao vivo.

Criando as condições para a concentração

Esse é o momento em que toda a análise do espaço, a preparação do texto, a pesquisa de fundo, a tradução da visão em uma composição cênica expressiva e a apresentação dos atores no sentido da montagem passam ao primeiro plano: a interação com o público. O teste para o cenógrafo é ver se toda a preparação ficou em equilíbrio e se os espectadores entenderam a visão e a intenção da produção. Há alguns passos muito práticos a serem seguidos. Se os espectadores não conseguem ver, não conseguirão escutar. Muita coisa depende da capacidade de ver os rostos dos atores e seguir a linha de visão do ator. Se o público não conseguir ver nem ouvir, perderá a concentração e, em pouco tempo, ficará inquieto. Vai tossir, resmungar, folhear o programa e querer saber o que está sendo dito. Desde o início, a área cênica precisa ser planejada do ponto de vista dos espectadores (Figura 7.1). Os programas de computador 3D que conseguem modelar todo o palco, em planta e elevação, com as linhas de visão traçadas, tornaram isso uma prática muito fácil. No entanto, quando faço um trabalho em 3D, ainda preciso criar, para mim, uma manifestação física da informação do computador. Incorporo um sistema de observar a maquete do ponto de vista dos espectadores, o que é algo difícil, pois o olho humano não se reduz proporcionalmente à medição de um tamanho 25 vezes menor que o da vida real. Sempre faço as primeiras filas do teatro em escala, utilizando figuras sentadas para marcar os assentos das extremidades. Então, construo com madeira ou metal fino uma *máquina de linha de visão*, ou seja, uma construção geométrica que representa as linhas de visão a partir de todos os assentos extremos do auditório, incluindo a galeria e o balcão. Pinto-os com cores diferentes para poder identificar qual é qual e posso testar as ideias na maquete, colocando a *máquina de linha de visão* diante dela e a observando da distância correta. Se, como ocasionalmente acontece, decidirmos que o espaço no palco é muito limitado para a ação, poderemos então tomar a decisão de convencer a administração do teatro que alguns assentos não devem ser vendidos. É melhor ter menos assentos com boas linhas de visão e um público atento do que tentar vender todos os assentos e ter alguns espectadores que não conseguem ver o espetáculo.



7.1 – Croqui da linha de visão para o Festival de Teatro de Chichester

Tomando cuidado para a preparação

Esse cuidado e respeito em relação ao espectador, para que ele receba só o melhor, foi, em grande medida, uma marca do trabalho de Caspar Neher com Bertolt Brecht, e a fonte de admiração de Brecht em relação ao amigo e colega de trabalho. Aprendi isso diretamente quando o Berliner Ensemble se apresentou no Old Vic Theatre, em Londres, em 1965. Eu era uma cenógrafa novata apesar dos cinco anos de experiência. Ofereci-me para ajudar a companhia como assistente. Como muitas outras pessoas, maravilhei-me quando dois grandes caminhões de mudança estacionaram na plataforma de desembarque do teatro do século XIX. Em seguida, os cenários das peças foram descarregados, todos prodigiosamente acondicionados em um dos caminhões. Como em um filme de gângsteres, o outro caminhão estava totalmente apinhado de técnicos, trajados com macacões azuis adornados com o logotipo do Berliner Ensemble; havia uma cor para aqueles que trabalhavam do lado esquerdo do palco, e uma cor diferente para aqueles que trabalhavam no lado direito. Jamais tínhamos visto uma organização tecnológica dessa escala no teatro e, na época, pareceu o ápice da perfeição, a que todos nós deveríamos aspirar. Fui escolhida por Helene Weigel (mulher de Brecht e a famosa *Mãe Coragem*) para ajudar a pendurar a exposição de desenhos do cenógrafo Karl von Appen, cujos trabalhos,

junto com aqueles do muito distinto Caspar Neher, haviam influenciado minha carreira artística. O que aprendi desse encontro foi o processo cuidadoso e detalhado da preparação que é necessária para deixar tudo perfeito *para o público*, como Weigel disse repetidas vezes para mim. Impaciente para ver os belos desenhos coloridos, quis pendurá-los na parede, achando que poderiam ser endireitados quando estivessem todos no lugar. Mas aquele não era o estilo do Berliner Ensemble. Primeiro, os desenhos tinham de ser colocados sobre o chão, com os espaços corretos entre eles. Antes que qualquer outra coisa pudesse acontecer, tinham de ser inspecionados pela própria Weigel, pois ninguém mais poderia dar a autorização de avançar para o próximo estágio, que era chamado de *a marcação do ponto onde o prego será batido*. Marquei os pontos sob a supervisão de três administradores. Os pontos marcados a lápis eram inspecionados, alterados e aprovados, e os pregos (com aprovação da qualidade) podiam ser batidos até um terço de 1 centímetro, para aguardar outra inspeção. Finalmente, os pregos eram pregados na parede e o grande momento chegava – não o dos desenhos serem pendurados, mas o de serem erguidos do chão e encostados verticalmente na parede, aguardando uma inspeção final de Weigel, que estava, ao mesmo tempo, ensaiando Volúmnia, de *Coriolano*, no palco. Os arames nas molduras eram verificados e apertados e, no final do quarto dia, os desenhos eram postos no lugar. Estavam perfeitos e não precisavam de alteração. Aprendi uma lição importante. A preparação é tudo, e nada representa um grande problema para a apresentação da perfeição ao espectador, que não precisa saber do esforço envolvido, mas que deve receber a melhor chance possível de ver o que deve ser exibido.

Posteriormente, Weigel me deu um livro de desenhos de Tadeusz Kulisiewicz, artista gráfico polonês, registrando a atuação de Weigel como *Mãe Coragem* na excursão do Berliner pela Polônia. Esse livro é o meu tesouro mais precioso, e me inspirou a registrar e desenhar os atores em preparação e em ensaio. Weigel não apenas me deu o livro, mas, vendo que eu era jovem e tinha muita vontade de aprender, trouxe-me a blusa que usou em A *mãe* e o casaco que usou como *Mãe Coragem* e, dessa maneira, apresentou-me à arte de Caspar Neher, que tinha morrido em 1962. Weigel me ofereceu a compreensão de que tudo que é exibido no teatro deve estar correto de todos os pontos de vista – dos atores, dos espectadores, do cenógrafo e dos técnicos – e que devemos sempre fazer perguntas a respeito do menor detalhe, até que todos fiquem satisfeitos. Ali estava ela, representando Volúmnia, um papel épico, mas pres-

tando atenção no objeto mais humilde. O mais importante era formular a pergunta: "O que queremos que o espectador entenda disso?". Weigel me passou uma blusa e pediu para eu sentir o tecido, e me revelou que Neher sempre esfregava o material entre os dedos de uma maneira sensual. Era fundamental amar o material. Ela me falou a respeito do longo tempo que haviam passado fazendo experiências com a blusa, pois queriam que o público entendesse imediatamente sua história, que não seria contada no palco. Tempos depois, li essa descrição, que corresponde palavra por palavra ao que Weigel disse para mim e jamais esqueci:

> *[A blusa] era para ser azul, mas azul como calicô que foi para lavar centenas de vezes. Outrora, tinha tido um padrão? Ainda era visível? Tinha um tom de azul ou cinza? Palm [o tintureiro] fez testes e manipulou a blusa através de todos os estágios concebíveis. Luxo com material não luxuoso. No fim, foi a blusa mais bonita da história teatral.*

Às vezes, as coisas mais simples são as mais inesquecíveis: belas porque são verdadeiras. Quando esse curto aprendizado chegou ao fim, Helene Weigel disse para eu me lembrar de que a "criação envolve tomar decisões, e tomar decisões é o reflexo de uma visão pessoal".

Uma aventura conjunta

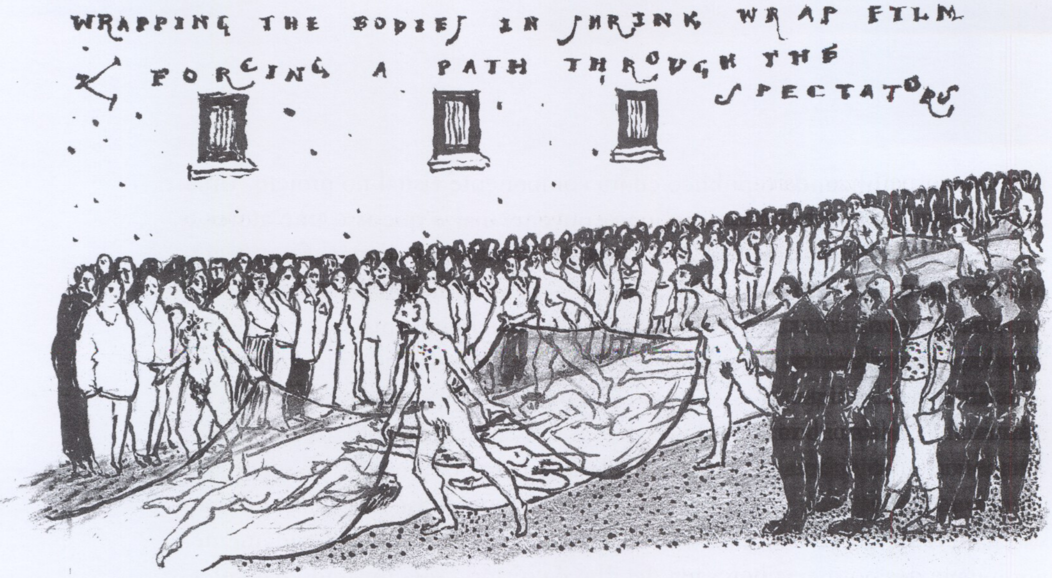
A conclusão dessa filosofia é fazer os espectadores se sentirem estimados e conscientes da importância de cada pequeno detalhe na composição que foi preparada com tanto amor e cuidado.

Os cenógrafos vivem na corda bamba: estão entre serem bons colaboradores, capazes de compartilhar e endossar as visões de outras pessoas, e, ao mesmo tempo, manterem controle de sua própria criatividade. Normalmente, essa frustração se concentra mais vigorosamente sobre como a peça deveria ser montada e apresentada para engajar um público contemporâneo. Em geral, um diretor voltado ao literário, mesmo que visualmente consciente, está interessado principalmente em escalar bem o elenco e realizar uma boa produção. Um cenógrafo espacialmente consciente pode se perguntar como um bom elenco e uma boa produção podem ser ainda mais aprimorados pelo es-

paço cênico, utilizando o público como componente visual no projeto. Uma das atrações de um espaço teatral não convencional é que isso une atores e espectadores em uma aventura e exploração conjunta do espaço. Os espectadores parecem dispostos a se aventurar para assistir a montagens nos espaços mais distantes e incomuns, deslocando-se para pedreiras, piscinas em subúrbios, hangares de aviões, lagos e ilhas. Os espectadores e os atores tornam-se parte do plano cenográfico, em um espaço cênico fluido, sem um ponto de vista fixo, com um teatro de palco italiano. Em certo momento, os espectadores podem se ver em íntima proximidade física com os atores e, no momento seguinte, bastante distantes. Eles devem aceitar que, nesse tipo de teatro, não vão necessariamente ver tudo, no mesmo nível, o tempo todo. Rapidamente, aprendem a não esperar que cada detalhe da história seja ilustrado para eles, e tampouco que o palco seja preenchido com a evidência opressiva de um grande orçamento de produção, mas são capturados por uma sensação do evento ou da ocasião e pela expectativa de uma nova experiência. Isso não é melhor ou preferível que um bom teatro, apresentado em um palco italiano, mas impõe um desafio para que as montagens correspondam às expectativas sempre renovadas do público.

Um narrador visual

Independentemente da forma de teatro escolhida como adequada para a peça, ela deve ajudar os espectadores a se concentrarem no texto, sobretudo se tiverem a chance de assistir a um trabalho novo ou estranho. A forma em si é capaz de se tornar parte da estrutura dramática e, às vezes, isso pode proporcionar soluções alternativas para encenar peças que foram anteriormente classificadas como problemáticas. Ocasionalmente, gosto de especular a respeito de projetos, sem as restrições e ansiedades das produções reais. Tento perceber se existem maneiras de repensar aquelas suposições, em especial se, aparentemente, a peça precisa ter um público muito maior. Gosto de investigar, na privacidade do ateliê, as possibilidades de unir o público e os atores em um espaço, concentrando o olhar daquele em um evento, só para surpreendê-lo ao criar outra cena, despercebida, que levará a história avante de maneiras talvez inesperadas. Estou interessada em como a cenografia se torna o narrador visual, e o cenógrafo, o cartógrafo do espaço, e em quão rapidamente o público pode aprender *as regras do jogo* e o que se espera delas.



7.2 – Desenho da apresentação de *Apocalipse 1.11*, no Cuartel San Carlos, em Caracas

Perigo

Refleti a respeito desse tema como espectadora ao ver o Teatro da Vertigem, do Brasil, apresentar sua peça *Apocalipse 1.11* no Cuartel San Carlos, em Caracas. Era uma visão extraordinária. Centenas de pessoas gritando, brigando e protestando para entrar na prisão de San Carlos: uma horripilante construção do século XVIII, de onde, em tempos passados, centenas de prisioneiros se esforçavam para fugir. De fato, era o espaço mais icônico em que eu já tinha estado. Ironicamente, exigia-se condução com guia para se chegar até o local, e a compra do ingresso só tornava a entrada mais desejável. Todos almejavam a experiência do encarceramento temporário. Geradores importados permitiam a iluminação do prédio, que normalmente não tinha eletricidade, suavizando seu perfil opressivo e dilapidado contra o céu noturno e criando uma atmosfera sedutora e romântica naquela casa do horror. Os privilegiados donos de ingresso entravam passando por guardas e cachorros em um pátio. Então, viam uma garota franzina sentada sobre a cumeeira do telhado, desatenta à multidão expectante abaixo. Lentamente, as apavorantes portas de entrada eram abertas, e nós, os espectadores, nos tornávamos parte da história, sendo conduzidos a um espaço que jamais veríamos em outra situação, que fora preparado de modo engenhoso e hábil para nós. Uma vez no espaço, estávamos no mundo compartilhado do ator e do espectador, participando de um jogo em que não conhecíamos as regras com antecedência, mas, ao comprar o ingresso, tínhamos escolhido jogá-lo.

É um jogo perigoso, física e emocionalmente. Nós, os espectadores, devemos ser ativos. Não há escapatória. É impossível recostarmos em assentos de veludo vermelho e, durante momentos intermináveis, devanear ou dormir, despertando algum tempo depois tendo perdido muita coisa. Naqueles espaços confinados, os atores ficam tão próximos de nós fisicamente que nos tornamos parte da ação observada pelos outros espectadores. Nossos direitos foram tirados e devemos agir como somos comandados.

Isso traz de volta para a discussão teatral o conceito de perigo; ou seja, o ator como um ser imprevisível e extravagante capaz de manipulação física e mental. Nós nos deslocamos pelo espaço de modo dócil e passivo, subjugados pela vontade dominante dos nossos senhores temporários. Uma rota foi preparada para nós e, como prisioneiros, aprendemos com rapidez as regras básicas de sobrevivência. O ator é o chefe, e a primeira coisa será sair do caminho se estivermos situados involuntariamente onde o ator precisa estar. Abrimos caminho para um grupo de atores nus, correndo no meio de espectadores parados; e, milagrosamente, isso funciona (Figura 7.2). Os caminhos aparecem, os espaços se alargam e se reduzem, como gotas de óleo flutuando sobre a água. A fluidez do espaço sempre renovado substitui o desenvolvimento textual, literário ou narrativo com o qual estamos acostumados no espaço teatral, dividido e convencional. Há muito pouco desenvolvimento psicológico ou de caráter entre os personagens, pois esse *teatro de evento* exige um tipo de *performance* expositiva, de máximo volume. Uma forma distinta de temporalidade é apresentada: uma em que o passado e o presente são reunidos de uma maneira provocativa e desafiadora, que é a realidade do momento. Não há humor nem alívio. Pensei a respeito da máxima de Bertolt Brecht de que "um teatro em que não se ri é um teatro para se rir"[35], e reprimi o desejo de rir ante o ridículo do evento.

No entanto, como os antigos teatros de fantoches Punch and Judy ou Le Grand Guignol, essas *performances* emblemáticas falam aos pensamentos mais profundos em nós, prisioneiros silenciosos e atentos, efetivando e concretizando nossas imagens de sonhos e fantasias de maneira surpreendente. O som e a luz se tornam os meios cenográficos que animam e nos conduzem através dos espaços. Nossos sentidos visual e auditivo são manipulados para se concentrar nos objetos,

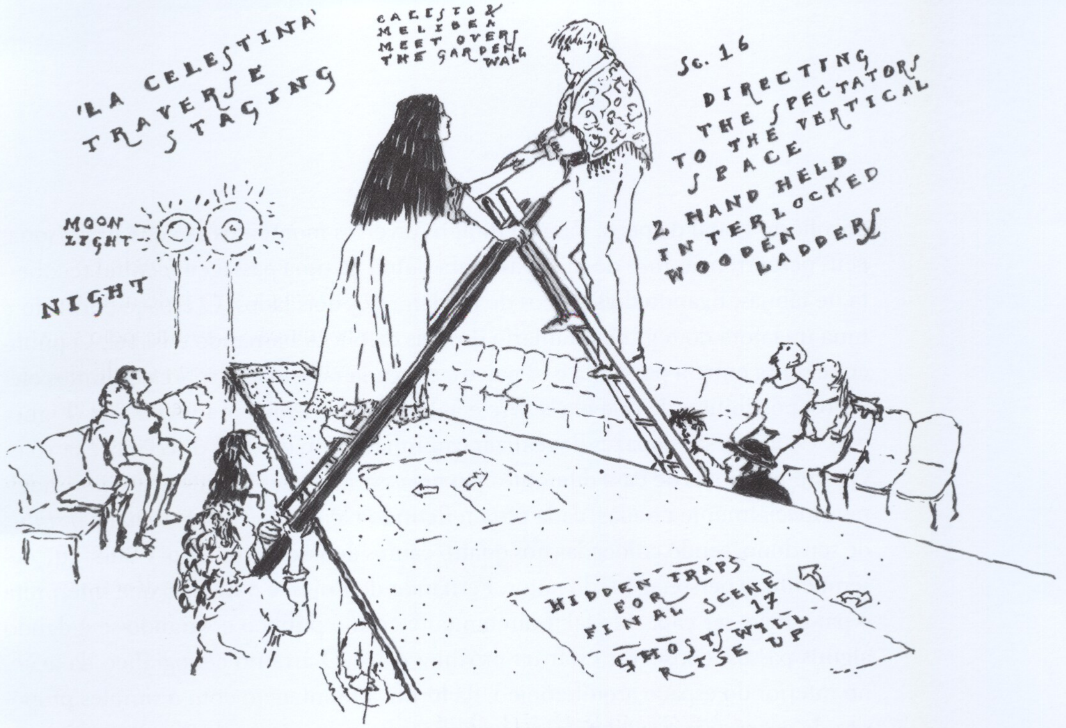
---

35 Bertolt Brecht, *Messingkauf Dialogues*, traduzido para o inglês por John Willett, London: Methuen, 1965.

reais ou construídos, que transmitem um significado metafórico no espaço além de sua realidade. Frequentemente, a iluminação súbita de um objeto contrasta violentamente em escala com a arquitetura iluminada e conta toda uma história que as palavras não conseguem transmitir. Nossa atenção é atraída pelo som de algo muito agitado, um rato-prisioneiro, vivo, confinado em uma gaiola, tentando escapar de maneira desesperada, na extremidade de um imenso espaço dramático: o abandonado refeitório da prisão, com seu alto teto arqueado realçado com luz e sombra. A manipulação da escala no interior do espaço arquitetônico provoca um confronto entre o espectador e a imagem não verbal, que desafia diretamente a percepção a respeito de onde estamos e do que entendemos da imagem. Mediante essa interação de luz e som, os segredos do espaço são revelados.

Sem representação de papel

Em sua proximidade e realidade, os atores parecem ser as pessoas que estão retratando de maneira emblemática, e seus trajes são versões de seu próprio estado. Não são mais pessoas no palco, mas no espaço. É um longo caminho percorrido desde o hábito de pedir aos espectadores que acreditem que, quando os atores vestem os figurinos, tornam-se outras pessoas, que irão fingir que amam e que sofrem durante algumas horas, com o conforto de saber que estão simplesmente representando papéis e rapidamente retornarão ao normal. Mesmo que isso não seja literalmente verdade, nós, os espectadores, somos facilmente convencidos de que é. Da mesma forma que no cinema, a realidade da tela parece ser a realidade de verdade. Os atores nos desafiam a desviar o olhar quando apresentam atos sexuais reais diante de nós, com total convicção e ousadia. A ilusão só é quebrada no final, quando percebemos que fomos enganados. Isso não é o *aqui e agora*; será repetido amanhã, e depois de amanhã, à medida que a *performance* continua a ser moldada e remoldada em resposta aos distintos espaços. Percebemos que só participamos de um jogo e que fomos enganados, acreditando que era realidade. A experiência na prisão, porém, fez todos nós percebermos que a única coisa que ninguém nos tira é nossa imaginação e, se tivemos de sofrer tudo isso para perceber... Bem, o evento valeu totalmente a pena e sobrevivemos ao assalto.



7.3 – Croqui do espaço para o público e a apresentação de *La Celestina*

Espaço como metáfora

Nesse contexto, durante muitos anos, fiz experiências com *La Celestina*, grande obra clássica espanhola, querendo saber como poderia ser encenada e como sua comédia e sua tragédia poderiam se tornar mais acessíveis ao público inglês. *La Celestina* é considerada uma *peça grande*, difícil e cara de ser encenada. É um grande clássico espanhol, normalmente incluído como parte do repertório do teatro nacional, atraindo todo o apoio financeiro concomitante. Quis libertar a peça de sua sufocante camisa de força de tesouro nacional e criar uma reapresentação nova, verdadeira, que se beneficiasse de seu esplendor imagístico e de suas alusões visuais.

A história começa e termina em um jardim murado, que foi construído para a jovem e bela Melibea por seu pai superprotetor. No meio, incluem-se diversas cenas velozes, em diferentes casas e partes da cidade, muitas das quais são *divididas* com ações simultâneas acontecendo em ambientes tanto internos quanto externos. Imaginei encontrar um espaço, talvez um armazém ou um antigo prédio fabril, que seria um retângulo de tijolos ou pedras no qual os espectadores poderiam sentir que também estão encarcerados no jardim, que se tornaria o

envoltório visual da peça. Para facilitar os diversos momentos em que os personagens percorrem as *ruas* de uma casa para outra, há uma passagem central recoberta de tábuas, ligando dois palcos de madeira nos dois lados. O espaço constrito é uma metáfora do regime totalitário dos reis católicos Fernando e Isabel. O público se senta entre a passarela e os palcos, em cadeiras situadas sobre conjuntos elevados, possibilitando que ele se vire e acompanhe a ação em movimento (Figura 7.3). Os atores são capazes de realizar caminhadas em diversas direções pelas ruas. Quatro interiores de casa diferentes são necessários e eles são sugeridos por cadeiras especialmente criadas, cada uma refletindo o caráter, a classe social e o *status* de seu dono, sendo colocadas nos quatro cantos do jardim murado. O ator que desempenha o personagem do autor, Fernando de Rojas, é o mesmo que interpreta o pai e deve ser capaz de falar diretamente com o público e, virando-se e dando alguns passos, conseguir estar na próxima cena. O arranjo cenográfico da ação, no interior do espaço arquitetônico, dá forma à montagem com o simples propósito de aprimorar a experiência do público de ver essa grande peça tragicômica, provavelmente pela primeira vez. Naturalmente, quando outros colaboradores se juntam a essa pesquisa em andamento, ela se desenvolve e pode, finalmente, assumir outra forma, mas o investimento pessoal de tempo nos estudos cenográficos jamais é perdido, sendo fundamental para o trabalho criativo.

Invenção cênica

A montagem venezuelana de *Variaciones sobre un Concierto Barroco*, do arquiteto e cenógrafo Edwin Erminy, começou com pesquisas semelhantes e com a realização de pequenos *workshops* experimentais com atores e espectadores. Os arquitetos são ensinados a considerar o fluxo de pessoas através do espaço, o posicionamento, a manipulação e a movimentação do público como parte da invenção cênica. Os espectadores, alheios ao seu importante papel, são tratados como fundamentais para a história e, nessa convicção, o espaço cênico une graficamente o doador e o receptor. O texto foi adaptado do romance *Concerto barroco*, de Alejo Carpentier, escritor cubano ligado à corrente do realismo mágico, sendo uma peça de jornada que se desloca no tempo, de 1704 até os dias de hoje, e no espaço, incluindo América Latina, Espanha e Veneza, onde a história se interrompe, mas não termina. Desde o início, decidiu-se desenvolver o trabalho em um grande espaço vazio, onde os assentos poderiam ser arranjados e rearranjados de acordo com a conveniência. O espaço cênico é definido por

nada mais que doze velhas portas de madeira pintadas de vermelho vivo: algumas ficam deitadas sobre o piso, sobre paletes usados, para se tornarem palcos distintos, e outras ficam fixadas verticalmente em estruturas de andaime. O local tinha de ter bastante espaço para os atores utilizarem toda a diagonal como um eixo para a ação da peça. A cor, um vermelho vivo, é utilizada para unir as áreas de assento do público com o espaço cênico, cobrindo todos os assentos com *trajes* vermelhos: capas com elásticos, especialmente confeccionadas em um tamanho universal para se ajustarem a cadeiras e conjuntos de assentos. No teatro vazio, essas 350 cadeiras vermelhas lembravam, de modo sinistro, uma plateia silenciosa de mulheres em trajes de flamenco esperando a tourada começar. As portas são tanto entradas como saídas. Grande atenção é dada à chegada do público ao teatro. As pessoas são convidadas a entrar e desempenhar seus papéis. O público é primeiro agrupado na frente do teatro, mas, em vez de entrar pelo saguão, é conduzido através de uma porta dos fundos para áreas técnicas do teatro raramente vistas e, em seguida, para o auditório. No caminho, os espectadores atravessam um corredor onde podem vislumbrar o artifício do teatro, percebendo uma instalação construída de adereços e figurinos descartados e pedaços de cenário de óperas passadas, levemente iluminadas. Isso tem uma aparência de semiacabado e temporário, mas, quando o público chega mais perto da entrada, a instalação se torna mais específica. Filas de assentos de teatro de veludo vermelho supérfluos, com uma gaze jogada sobre eles, e iluminados por uma luz azul a partir de baixo, apoiam um minúsculo barco feito de restos de madeira encontrados no chão da oficina. Imediatamente, os espectadores de passagem reconhecem aquilo como um oceano. Um canto misterioso é ouvido fracamente à medida que o público se aproxima em fila indiana e ingressa por uma porta vermelha mantida aberta por uma atriz, que recepciona cada espectador individualmente, como se fosse seu convidado pessoal. Isso é realizado no idioma local, e o público fica surpreso e encantado com o esforço da atriz para falar corretamente. A anfitriã apresenta seus *convidados* uns aos outros, ao acaso, tomando cuidado para não constranger aqueles que só querem se sentar, sem participação. Nos vinte minutos reservados para essa *entrada do público*, a noção de teatro como celebração é firmemente estabelecida, e o público está mais do que pronto para desempenhar seu papel. Independentemente das previsões sombrias de que os espectadores não querem ser *envolvidos*, nos diversos países visitados, esse recurso jamais foi um problema e sempre fixou o tom para contar uma história forte e vertiginosa com temas políticos e culturais. No espaço cênico diagonal, no centro, há outra moldura de porta vermelha, sem estar presa a qualquer suporte, com a porta feita de pequenas

molduras sem vidro e que se abre para um pequeno espaço cênico vazio. Os atores, por meio de suas ações, convencem o público de que a abertura da porta indica um *interior* ou um *exterior* mediante a direção para a qual eles caminham. Tudo e todos que operam o espetáculo – polias, cordas, cortinas, técnicos e contrarregragem – são visíveis para o público, que fica intrigado pela magia simples apresentada diante de seus olhos.

A parte final de *Concierto Barroco* tinha de transmitir um ensaio geral de *Montezuma*, ópera de Vivaldi, na casa de ópera de Veneza, em 1707. Dois atores principais se sentam na plateia como espectadores, em um teatro dentro do teatro, e fazem comentários um ao outro em voz alta a respeito da ópera, no auditório, que é tanto o armazém real como o espaço teatral barroco imaginado. Eles zombam do enredo absurdo e da sua encenação. Mediante o contato visual e vocal com os atores, o público realmente acredita na realidade da casa de ópera. Ao longo de *Concierto Barroco*, a história é constantemente interrompida por dois cozinheiros contemporâneos, que atuam como narradores na forma de apresentadores de um programa de culinária na TV. No entanto, sua cozinha televisiva é improvisada e imaginária, pois, em outra parte do espaço cênico, há um cozinheiro de verdade cozinhando comida real, criando os cheiros tentadores de um tradicional prato de arroz e feijão que os atores oferecerão aos convidados do teatro ao final do espetáculo. Finalmente, a anfitriã se despede desejando boa noite a todos, e o público sai por outra porta vermelha para a realidade da noite.

Essa peça foi apresentada alternadamente em um espaço desprezado e ocioso, no porão do teatro nacional de Caracas; em um auditório recoberto de tábuas e no palco de um teatro barroco, com camarotes e balcões dourados; no claustro de um convento; e em um grande armazém vazio, em Londres. Para se adaptar ao espaço escolhido, a montagem pode se expandir ou contrair, e precisa, por motivos econômicos, ser apresentada para um público de 350 pessoas por noite. Independentemente do espaço, os critérios são os mesmos: o teatro é uma casa e os espectadores são os convidados.

Um banquete de delícias

O público é o consumidor: consciente e sofisticado. Para alguns, é muito envolvente ser um espectador observando pessoas fingirem ser outras pessoas. Alguns

espectadores se irritam quando um ator fala com eles. A *performance* ao vivo exige uma ligação direta entre o doador e o receptor e invade a privacidade pessoal. É o oposto do relacionamento individualizado a partir de um assento para uma tela. Eles esperam que a tecnologia moderna esteja a seu serviço, de modo que possam participar sem esforço. Procuram magia, encantamento, transformação e efeitos cênicos que impressionem o olhar e confortem o espírito. Também procuram a oportunidade de ser transportados de suas próprias vidas para outra realidade por pouco tempo. Isso pode ser alcançado mediante meios elaborados ou simples. É nesse caso que o cenógrafo desempenha um papel importante. Grandes somas de dinheiro podem ser gastas para imitar a realidade, utilizando efeitos e maquinaria cênica que se tornem as estrelas do *show*, ou o cenógrafo pode utilizar a invenção e as ilusões de escala para proporcionar um banquete de delícias para o público.

O elemento ativo

Isso convida os atores e os espectadores a participarem do teatro como celebração, com música, comida e narrativa, valendo-se do público como elemento cenográfico ativo. Por um curto período de tempo, os espectadores se permitem redescobrir a singeleza do jogo e da ilusão. Há uma empolgação compartilhada entre atores e público no encontro mútuo em íntima proximidade no espaço teatral, e sabe-se que, durante algumas horas, a força da produção transportará todos do cotidiano para a terra da imaginação. A convicção dos atores consegue fazer os espectadores enxergarem beleza e riqueza onde só existem trapos. As produções em escala natural podem ser criadas do nada e, quando apresentadas com total crença, criam um teatro rico como resultado de poucos meios. Mais grandiosas que o maior espetáculo, empolgam o público mediante sua simples invenção. Em seu poema "Os mestres compram barato", Brecht descreve a arte da cenografia:

Os cenários e os figurinos do grande Neher
São feitos de material barato
De madeira, trapos e cores
Ele cria a cabana do pescador basco
E a Roma Imperial.

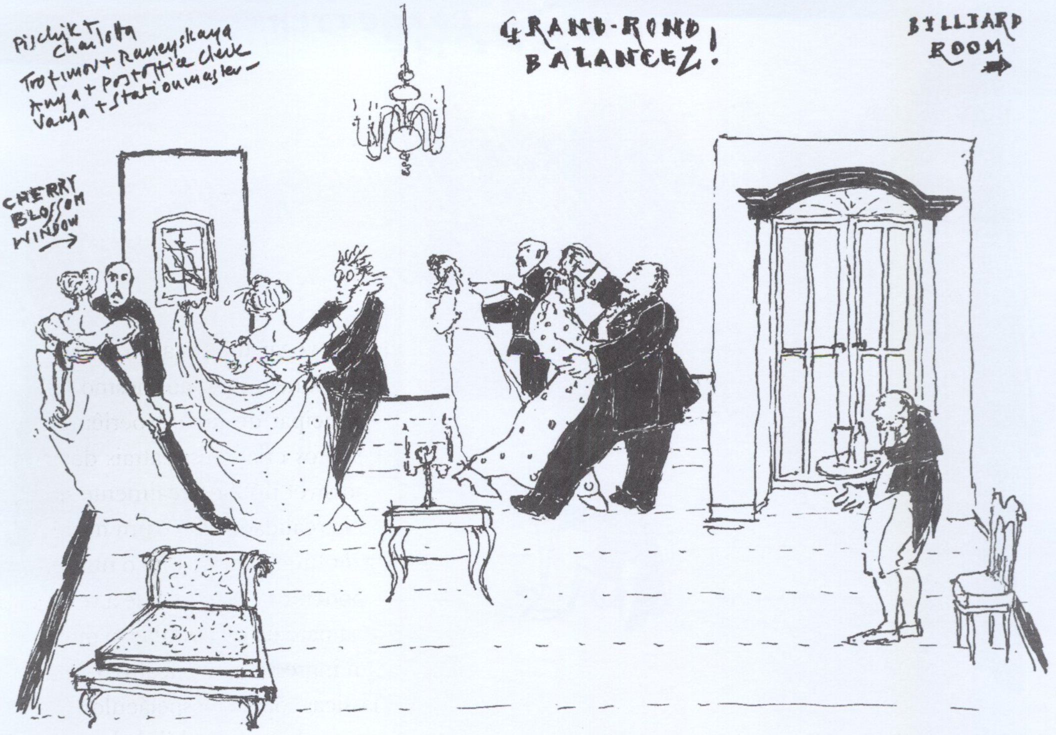
ENCENAÇÃO SUSTENTÁVEL

Uma encenação deve falar com seu público e provocar uma reação emocional. Precisa estar em contato com a cultura contemporânea, mas, ao mesmo tempo, oferecer aos espectadores a oportunidade de participar de uma experiência que é singularmente teatral. Às vezes, os produtores e os criadores teatrais declaram que sabem, ou conseguem imaginar, o que o possível público realmente quer, e concebem produções em torno dessa hipótese. Na realidade, isso é um mistério, e é indefinível. São tão vastas as maneiras de se fazer funcionar quanto o número de pessoas que conseguem fazer isso, e tudo o que podemos esperar é que a verdade e a paixão pessoais se comuniquem com a pequena parcela da população que escolhe procurar isso por meio do ato de comprar um ingresso para o teatro. Em geral, felizmente há algo para todos, desde obras clássicas, óperas, espetáculos circenses a musicais e trabalhos contemporâneos. É parte da responsabilidade daqueles que realizam essas apresentações considerar objetivamente seu produto e analisar aquilo que ainda faz do teatro um padrão de arte viável e duradouro.

Os espectadores são profundamente afetados pelo espaço cênico. A escolha do teatro ou do espaço cênico pode ser a primeira motivação para a compra de um ingresso. A nova Casa de Ópera, no porto de Copenhague, é parte da renovação do antigo estaleiro naval e foi inaugurada em 2005. Com sua arquitetura *de não poupar gastos*, de Henning Larsen, e as formas naturais serpenteantes e distorcidas da iluminação escultural inovadora de Olafur Eliasson no saguão do teatro, os espectadores sentem que ir à casa de ópera por sua arquitetura é um motivo tão bom quanto ir para assistir a uma produção. A arquitetura se torna o ator. Toda a experiência – vestir-se para a peça, comer, beber champanhe no bar ou no terraço que oferece a melhor vista da cidade cintilando à noite – quase suplanta tudo o que pode estar no palco.

Forma e conteúdo em harmonia

Depois de algum tempo, a novidade em relação aos novos espaços declina, e o que importa para os espectadores é a forma e o conteúdo que são oferecidos. A forma significa como uma peça é apresentada; muitas vezes, é uma interpretação do diretor ou uma criação conjunta dele e do cenógrafo. Geralmente, o conteúdo é a motivação para montar a peça. Alguém, frequentemente o diretor, possui uma



7.4 – "Grand Rond Balancez", em O *jardim das cerejeiras*

paixão por um projeto ou uma ideia, que é algo que os espectadores gostariam de ver ou ouvir. A forma e o conteúdo devem estar em harmonia a fim de dar ao público a sensação de que ele teve *uma grande noite*[36]. Os cenógrafos são os animadores e os inovadores da forma, convertendo a história por trás do texto em visão e criando o ambiente para o evento. Quando entram no auditório, os espectadores têm o primeiro contato com o mundo visual ou, às vezes, o têm quando entram no prédio do teatro, depois de deixarem a rua e entrarem em contato com outro mundo especialmente criado para eles. Projetar a experiência inicial dos espectadores e imaginar o que e como vão ver é parte importante da dualidade da cenografia, que força o artista a ser, ao mesmo tempo, subjetivo e objetivo. É possível que o conteúdo seja bastante comum, até medíocre, mas é apresentado de maneira que o espectador acredite que experimentou algo fora de série, o que indica um desequilíbrio entre forma e conteúdo. Também é missão dos criadores teatrais estimular o público a olhar mais além e esperar mais do que eles já viram, a fim de demolir o confortável e o familiar.

Em Bayreuth, no especialmente construído teatro Festspielhaus, o diretor de ópera Richard Wagner (1813-1883) acreditava que tinha desenvolvido a união

36 John McGrath, *A Good Night Out: Popular Theatre: Audience, Class, and Form*, London: Methuen, 1981.

7.5 – "Eles se esqueceram de mim", em *O jardim das cerejeiras*

perfeita entre forma e conteúdo. Suas montagens, revolucionárias para a época, influenciaram público e profissionais de todo o mundo. No entanto, em pouco tempo, Bayreuth tornou-se parte do roteiro turístico musical, atraindo aficionados por experiências operísticas que gostam do jogo de comparar uma experiência insatisfatória com outra. As pesadas produções conceituais wagnerianas, dominadas pelo diretor, muitas vezes oprimiam os cantores e os músicos, como o compositor contemporâneo Claude Debussy (1862-1918) comentou: "O que achávamos que era uma nova alvorada era de fato um ocaso".

"Vida real" refletida?

Os espectadores perspicazes acabam percebendo que o *plat du jour* real, que provoca e excita, não é o local nem a forma, mas o conteúdo. Os espectadores possuem diversas opções para sua pequena disponibilidade de tempo e dinheiro e, de modo esperançoso, suas experiências serão tão gratificantes que optarão por fazer outra visita. A equipe criativa dedica muito tempo no início do projeto investigando a forma como a peça será apresentada, esperando se conectar com os interesses correntes e satisfazer as expectativas cada vez mais sofisticadas dos espectadores. Nos últimos anos, as peças, as óperas e até mesmo os musicais estiveram revisitando e reinven-

tando o *realismo* teatral, acreditando que o público quer ver a realidade das suas vidas refletida no palco. O transporte da vida real para o palco não é um conceito novo. Em 1911, o diretor Herbert Beerbohm Tree remontou *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, que encenou originalmente em 1900, quando introduziu o realismo pictórico para o público por meio do uso de árvores reais no palco. Na remontagem, ele foi mais longe, adicionando coelhos vivos, que corriam pelo bosque seduzidos pelos rastos ocultos da ração colocada sobre o palco. Beerbohm Tree estava só desenvolvendo os quadros cênicos já requeridos pelos dramas de *realidade doméstica* da década de 1860, do dramaturgo Tom Robertson, conhecidos como *peças de xícara e pires*. Os espectadores podiam observar fascinados refeições reais sendo preparadas no palco, exatamente como eram em seus lares, e maravilharem-se com a exatidão da reprodução dentro de um espaço totalmente artificial. As paredes não eram reais, mas telas pintadas habilmente em perspectiva com uma janela imaginada ou fontes de luz iluminando a arquitetura e os objetos do espaço. Maçanetas de porta e trincos de janela reais eram fixados em ripas de madeira, escondidas atrás da superfície plana da tela, criando sombras reais e uma terceira dimensão, tornando indistintos os limites entre o real e o irreal.

Mesmo hoje, há exemplos similares dessa realidade importada, como em um evento recente em um grande teatro, com um palco com proscênio prolongado onde os espectadores se sentam nos três lados do palco. Ouviram-se suspiros de júbilo e espanto quando o público entrou no teatro e o quadro cênico foi atmosfericamente iluminado diante deles. Uma casa de campo vitoriana com um terraço que levava a um gramado real e a uma lagoa real com água real. Muitos dos espectadores caminharam até a frente do palco para examinar mais de perto. Alguns até subiram no palco, caminhando sobre a grama, pois era claramente um território muito familiar. Eles se maravilharam com o realismo – "exatamente como temos em casa", alguns disseram –, e, embora alguns espectadores talvez tivessem ficado ligeiramente decepcionados com as margaridas de plástico, aceitaram-nas como "tão reais quanto possível para o teatro". Perceberam o que viram como real, mas também aceitaram a linguagem cênica especial na qual as árvores e as casas vitorianas eram feitas de gaze e madeira pintada. Conseguiam enxergar através da casa semitransparente de gaze pintada com tijolos vermelhos, mas ainda a consideravam real, embora soubessem claramente que não era. Para agregar a essa interação entre palco e realidade real, o personagem morto da peça, o fantasma de um vigário, aparecia só sobre o gramado real, enquanto os personagens vivos apareciam somente no interior da realidade teatral referente à casa e às árvores em gaze.

No final da temporada de quatro semanas da peça, o interesse dos espectadores pelo espetáculo da realidade no palco tinha sido tão grande que a administração decidiu que, em vez de jogar fora a grama *real*, poderia, de repente, organizar uma ação ambientalmente consciente e dar superfícies de *cenário real* para as pessoas colocarem em seus jardins, como lembranças vivas de sua experiência na peça. Divulgou-se uma data para a entrega e uma fila enorme se formou fora do teatro, com espectadores ávidos para transplantar uma forma de realidade para outra. E é essa ideia de transplantar uma realidade para outra que é a essência do debate da realidade. O pintor Marc Chagall (1887-1985) retratou sua realidade imaginada do vilarejo de Vitebsk, na Bielorrússia, que, de fato, era destituído das cores ou imagens agora imortalizadas em suas pinturas. Chagall transportava o mundo real em sua mente, mas era capaz de externalizá-lo por meio de tinta e cor. Atualmente, os observadores leem essa transposição como realidade, e as imagens familiares se tornaram parte da iconografia cenográfica.

A imaginação do público

Os espectadores são muito influenciados pelo que veem no teatro e também pelo que ouvem. Quando os artistas teatrais, literários ou visuais trabalham para construir um mundo verossímil para os atores contarem suas histórias aos espectadores, esses artistas devem considerar exatamente que tipo de realidade desejam criar. Precisam escolher objetos, cores e texturas que comunicarão a história da peça para os espectadores, que identificarão a intenção e reagirão a ela. No entanto, para ser realmente poderosa, a justaposição de objetos realistas ou verdadeiros no espaço cênico sempre precisa da adição da imaginação do público para completar o quadro. A imaginação, como os sonhos, fornece mais detalhes da realidade da vida do que qualquer pincel do pintor cênico. Considerando a criação de uma noção de realidade como contexto para a peça teatral, a escolha é realizar uma reprodução artificial que representa a realidade ou investigar como achar a essência do objeto real e, em seguida, os meios apropriados pelos quais interpretá-la. Um objeto, quando tirado de seu contexto normal e reapresentado ou até mesmo transformado pelo artista, adquire uma nova vida e pode permitir que os espectadores vejam algo familiar como se fosse a primeira vez. Além disso, ao posicionar o objeto de modo potente para que seja útil para o texto e para o ator, o espaço vazio também se torna potente e pleno de significado. Torna-se tanto o que NÃO está ali como o que ESTÁ ali.

Memória e reconhecimento

O trabalho com a memória e o reconhecimento é uma maneira de atingir os espectadores de modo bastante direto. Geralmente, a memória não é mais do que uma verdade recordada pela metade. Pode parecer mais real que a realidade. Ao mesmo tempo, a memória está constantemente no passado e no presente. É a base para histórias, anedotas e comunicações entre as pessoas. Conforme envelhecemos, a memória de curto prazo – aquilo que aconteceu ontem – torna-se uma fugitiva escorregadia; a memória de longo prazo, no entanto, torna-se uma sólida companheira de vida. Objetos, cores, texturas e cheiros ativam as memórias e, às vezes, o fazem de maneira tão intensa que uma pequena sugestão pode acionar um mundo completo de lembranças que parecem tão reais como no momento em que aconteceram. A escolha, a seleção e a colocação dos objetos em um espaço de forma a estimular a memória do espectador é, em grande medida, parte da arte do cenógrafo. O trabalho com o reconhecimento da composição das imagens visuais é outra maneira de utilizar a tinta sobre a tela. Como nos sonhos, nos quais a realidade é intensificada, os objetos da memória podem ser justapostos, remontados ou desconstruídos para parecer mais exatos ou mais *reais* do que o evento verdadeiro. O cenógrafo pode criar um mundo eclético de ideias associadas mediante a utilização de objetos que, quando juntados, formam sua nova e própria realidade poética.

Krystian Lupa, diretor, escritor e pintor polonês[37], é um poeta do espaço. Empregando imagens de memórias de sua infância, cria, por meio de suas composições cênicas, uma *terra incógnita* onde espaços sobrepostos se revelam e se desdobram em sincronia com a construção textual. As imagens visuais de Lupa, muito bem desenhadas, são como uma orquestra com cantores: cada uma dependente da outra para completar o padrão de arte. Seus cenários móveis valem-se de tecnologia sofisticada, mas oculta, que sempre satisfaz e facilita a poesia elusiva dos textos que ele escolhe para animar. A partir de suas observações pessoais registradas em seus cadernos de desenho, ele construiu um arsenal formidável de portas, janelas e pequenos detalhes domésticos idiossincráticos que, em si, descrevem uma vida, uma história e uma ficção que é ao mesmo tempo totalmente imaginativa e verossímil. O trabalho é dispendioso, ousado e de grande escala. Desafia a moda e estimula os espectadores a capturar os ícones da realidade em

37 Do Stary Teatr, na Cracóvia.

suas imaginações e a viajar para outro tempo e espaço. Os evocativos desenhos em branco e preto de Lupa revelam que ele observa a realidade do ponto de vista do espectador. Ele está sempre do *lado de fora* da janela, olhando para dentro, unindo texto e visão por meio de seu olhar singular.

A recente retomada do interesse pelo trabalho do pintor dinamarquês Vilhelm Hammershøi (1864–1916) revela uma iconografia similar. O espectador é admitido em um recinto fechado comum com um mundo mais além visto através de portas ou conjuntos de portas duplas e que contém ainda outro espaço imaginado, mas não visível. As cores são obscurecidas e têm tons próximos; há pouco drama evidente. Às vezes, no escuro, há uma figura sentada ou um objeto doméstico entrevisto. As pinturas são dominadas por um personagem principal, com a luz sempre vindo do fundo da pintura para a frente, iluminando o misterioso mundo mais além.

Usando o realismo para criar mistério

Paula Rego, pintora portuguesa e britânica, manipula habilmente a realidade em grandes pinturas e desenhos. Na série *A casa de Celestina*[38], baseada na clássica obra espanhola de Fernando de Rojas, do século XV, Rego cria o mundo desesperado dos despossuídos retrabalhando o antigo em relação à cultura contemporânea. Frequentemente, ela cria suas pinturas no ateliê como peças cênicas, usando uma grande coleção de objetos e móveis que reuniu. Todas as suas pinturas confrontam e desafiam ativamente o espectador invisível. Garotas solitárias fitam as pinturas como se estivessem no palco. Elas estão congeladas em um momento de angústia ou, às vezes, de êxtase. Rego reconhece sua dívida com William Hogarth e não poupa nada na documentação dos detalhes da vida cotidiana contemporânea. Essa é a realidade bruta, mas total e completamente fiel ao romance dramático de nove horas de duração de Rojas, que descreve o mundo cruel da Espanha do século XV sob a tirania da rainha Isabel e do rei Fernando. A grande pintura é uma combinação de diversos desenhos pequenos, cada um representando um drama em si. As figuras estão caindo em distintas direções, presas em uma quietude estranha, juntas, mas isoladas, perdidas em seus mundos de sofrimento e alegria. Colocar essas figuras e objetos em distintas direções, que

---

38 Paula Rego, *Celestina's House*, New Haven: Yale Centre for British Art, 2002.

ainda funcionam dentro de toda a composição, possibilita a extraordinária dinâmica da cena. O espectador, ou observador, pode perceber a pintura e imaginar o que está acontecendo atrás de uma parede, através de uma porta ou vislumbrado como reflexo em um espelho. Os estudos para as pinturas são variações do relacionamento entre sujeito/ator e objeto e podem ser um registro de um ensaio para atores. Esse mundo atmosférico é resumido no pequeno desenho *Two Friends*, realizado em 2000 como parte da série *A casa de Celestina*. Uma velha está sentada sobre uma cadeira baixa, dirigindo o olhar para o observador. Ela está exausta, com o pé doendo. Perto de si, sobre uma cadeira mais alta, um homem sexualizado e estranho está sentado. Há um relacionamento entre essas duas pessoas muito diferentes, mas isso não é óbvio. Ele parece ao mesmo tempo jovem e velho e tem um olhar enigmático dirigido para uma direção distinta. Seus trajes sugerem um gosto elegante, e seus cabelos são possivelmente encaracolados, talvez tingidos de loiro. A capacidade de Rego de utilizar o realismo para criar mistérios leva o cotidiano para outro mundo, um mundo que só existe naquele tempo e espaço. Felizmente, a pintura é mais permanente que o teatro e, ao contrário dele, fica em domínio público como uma realidade, e não como uma memória.

Deixando espaço para o espectador

Os artistas conseguem demonstrar uma capacidade de escavar o estereótipo familiar ao observador, propondo uma interpretação original. Embora não seja classificado normalmente como realista, o artista plástico catalão Antoni Tàpies utiliza de modo subversivo uma mistura de materiais reais, pó de mármore, argila, móveis quebrados e objetos coletados, impregnando suas pinturas e criando impressões de um mundo desaparecido. Tàpies observa os muros e a história que eles carregam, frequentemente com as marcas da guerra. Escolhe objetos banais e insignificantes, embutindo-os em seus muros, buscando uma realidade mais profunda sob a superfície, como uma escavação geológica. Ele também trabalha com marcas feitas por objetos impressos na superfície e, em seguida, remove-as, criando decalques superficiais de objetos e texturas que não só preservam a realidade, mas também a transformam. Essas grandes telas e esculturas possuem traços débeis de habitação humana e intrigam os espectadores, levando-os a explorar seu mundo misterioso. Os espectadores têm um papel ativo a desempenhar, observando pinturas ou assistindo a uma produção teatral, pois, quando indícios precisos são fornecidos, eles preenchem as lacunas. O ato de deixar espaço para o

espectador é uma maneira de construir uma narrativa baseada no realismo, sendo uma ligação entre a arte contemporânea e o teatro. A artista *pop* Bridget Riley afirmou: "Um artista tem de ser realista ou não será capaz de conceber nada. A imaginação precisa ser capturada pela realidade".

Deixando os espectadores entrarem

A natureza cada vez mais fragmentada das nossas vidas se reflete nas instalações em galerias, que pegam objetos cotidianos e os reconfiguram como arte recém-concebida. É o *crossover* relativo à prática cenográfica, na qual o *cenário* se torna a criação de uma série de *vinhetas* individuais; ou seja, objetos reunidos sem uma moldura ou borda que transmitem um relato descritivo do mundo ao qual anteriormente pertenciam. Normalmente, essas *vinhetas* contêm objetos familiares, cotidianos, comuns, utilizados pelos personagens para propósitos diferentes em relação aos quais eram planejados ou a como as pessoas comuns tendem a utilizá-los. Em *O casamento*, o espaço teatral fica aberto para os espectadores o dia todo, e eles são convidados a entrar e investigar o mundo criado pelas *assemblages*. Não há atores, somente a trilha sonora de suas vozes, e os sapatos que pertencem aos personagens são deixados nos espaços que eles ocuparão durante a *performance* noturna. Conforme os visitantes da instalação cênica investigam as vinhetas, descobrem inúmeras coisas inesperadas que normalmente não veriam de seus assentos. Eles veem o mundo pessoal e secreto dos personagens da ópera. Descobrem, atrás de um biombo, no quarto de Agafya, pilhas de velhas revistas de cinema que falam a respeito de seus sonhos inalcançáveis. Descobrem o mundo secreto do solteirão dissoluto Podkolyosin por meio das cartas e fotos sobre sua penteadeira, não visível do auditório. Os cantos privados escuros onde os criados vivem podem ser acessados, e tudo isso dá aos espectadores um *insight* a respeito de um mundo que é tanto familiar quanto estranho. Na instalação principal, veem uma velha cama dobrável (encontrada abandonada em uma rua), utilizada como varal e apoiando um grande guarda-chuva, possivelmente de uma carruagem do século XIX, que está claramente impedindo a entrada de chuva de um invisível telhado com goteiras. Uma escada de mão de madeira e algumas tábuas (resgatadas de um canteiro de obras) tornaram-se uma estante improvisada, expondo *Memories from the Old Country* [Memórias do país de origem]. Uma tábua de passar roupa virada para cima serve como porta da frente. Uma cama, não mais do que um colchão, colocada sobre alguns baús e malas, faz os espectadores lembrarem-se de famílias

que jamais chegam a desfazer suas bagagens e que estão sempre prontas para partir. Uma velha geladeira, cheia de porcelana antiga, trazia à tona a memória das pessoas a respeito dos hábitos de seus avós. A visão minúscula dos arranha-céus de Nova York, feitos de sacos de papel pardo, trazia à memória dos espectadores o quão insignificante a cidade era para aquela geração de refugiados. É uma diversão cenográfica criar essas vinhetas diretamente no espaço, caçando objetos sem gastar muito dinheiro, e entrar na vida dos personagens que o habitam. Os espectadores gostam de ter a oportunidade de percorrer o espaço cênico e tocar os objetos, que não perdem nada de sua magia teatral – ao contrário, despertam nos espectadores suas próprias memórias. Eles têm a oportunidade de ver o mundo através dos olhos dos personagens da ópera e identificar situações que estão incorporadas à memória como uma velha fotografia desbotada, que parece mais real do que uma versão digitalizada colorida. Era uma descoberta real observar diretamente que deixar os espectadores entrarem no assim chamado *mundo mágico dos bastidores* só melhora sua experiência de assistir às *performances* subsequentes. Eles se sentiam parte do evento, participantes familiarizados com toda a experiência, refutando o antigo mito de que o que acontece nos bastidores é somente para os cozinheiros. *O casamento* foi concebido para ser montado em um espaço fabril retangular, e requeria que os espectadores olhassem primeiro em uma direção e, em seguida, fossem capazes de se virar facilmente em seus assentos para olhar na direção oposta. Isso destacou novamente a incompatibilidade entre o trabalho em espaços flexíveis e a rigidez dos convencionais assentos de poliuretano unidos em uma arquibancada. A pesquisa atual para o desenvolvimento de uma forma barata de assento de papelão, que atende a todas as normas de segurança requeridas, pode ser uma solução. Esse sistema permite que os espectadores virem seus assentos individuais por meio do próprio peso corporal, ainda que por motivos de linha de visão esses assentos devam ser colocados em arquibancadas padrão. Há a possibilidade de que esse assento possa ser desmontável e fabricado de modo tão barato que os espectadores podem incluir seu valor no preço do ingresso e levá-lo para casa depois.

Espectador como participante

A reconsideração do assento cênico como parte da experiência dos espectadores ainda é um território a ser plenamente explorado. O disponível e permitido atualmente é desinteressante, desajeitado, utilitário e antiquado, e não alcançou a realidade criativa dos criadores teatrais que renovam locais que absorvem os

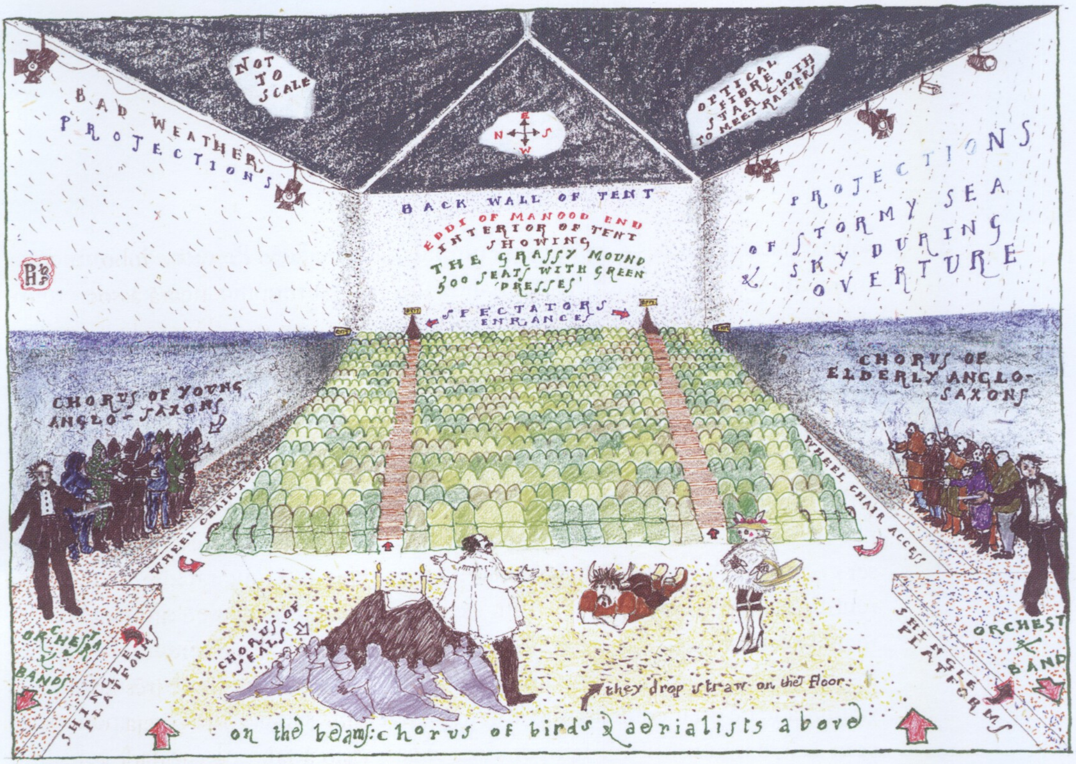
espectadores. A visibilidade, a audibilidade, o conforto e a segurança são condições prévias para os convidados pagantes de nossas casas teatrais. Certa vez, fui a uma apresentação privada em um antigo clube de trabalhadores que tinha um palco do século XIX em uma extremidade, situado talvez a 1,5 metro acima do chão. Uma coleção sortida de velhos sofás e poltronas, colocados bem juntos, ocupava o antigo auditório. Nós, os espectadores, confortavelmente sentados, nos sentimos no salão privado de alguma pessoa, apreciando o entretenimento criado especialmente para nós. Os cenógrafos também precisam ser inventores e engenheiros das arenas temporárias para montagens de escalas distintas, pois o teatro contemporâneo busca alternativas aos edifícios permanentes, e os artistas concebem eventos individuais únicos. Há um novo público comprovado para essa abordagem mais informal; alguns espectadores acham que a experiência lhes dá o apetite para descobrir outras abordagens e, no final das contas, aventurar-se em teatros estabelecidos. Isso dá aos cenógrafos familiarizados com procedimentos de bastidores a chance de serem responsáveis pela visualização de todo o espaço, no qual os espectadores são atores não falantes e cuja participação ativa fecha o círculo cenográfico. A inclusão dos espectadores na visão geral significa estudar o posicionamento arquitetônico do assento no espaço, reconsiderando o que é o assento e como reunir um grupo de estranhos em um corpo que ocupa, no mínimo, metade da área. Conforme a natureza do espaço cênico evolui, a maneira pela qual os espectadores se sentam, ficam de pé ou se deslocam deve ser examinada para se encontrar a dinâmica mais forte entre os dois protagonistas do evento.

Salônica, norte da Grécia, final de junho de 2005. Em uma noite fria e ventosa, seiscentas pessoas subiram a encosta de uma colina escarpada na direção da ex-prisão da cidade. Elas pagaram para entrar no lugar em que, duzentos anos atrás, as pessoas teriam estado dispostas a pagar qualquer preço para escapar. Há agora uma pequena praça onde os carros podem ser estacionados: antes, aquele era o ponto de encontro dos prisioneiros prestes a ingressar naquele lugar sombrio. Uma taverna local está ansiosa por fazer bons negócios. Os espectadores se sentem curiosos e ansiosos. Alguns vieram por causa da ópera, outros, apenas por causa da experiência de conhecer o interior de um edifício proibido que, outrora, hospedara alguém que conheciam. Como não há *bastidores*, todos os atores devem estar em seus lugares antes que os espectadores sejam admitidos a algo que parecerá ser um espaço vazio. Um pátio possui tendas que servem como camarins para os atores, um vestiário temporário, uma oficina de reparos rápidos e outra tenda, mais arrumada, para uma grande quantidade de músicos que

constituem a orquestra da Romênia. O sinal é o dobre de sino da antiga igreja. Ao seu som, as pesadas portas da prisão se abrem e os espectadores sobem degraus perigosos, atravessam outro conjunto de portas reforçadas de metal e, finalmente, percorrem uma área de tela metálica tripla enferrujada onde os prisioneiros devem ter visto seus visitantes, sem nenhuma esperança de passar nem mesmo uma azeitona através dos furos. Uma igrejinha antiga com uma janela quebrada, apoiando o campanário, está bem trancada. Através de um pequeno vão na janela, uma iconóstase e ícones dourados podem ser vistos, indicando sua idade. Muros azuis descascados com delicados entalhes bizantinos de cordeiros, carneiros, pássaros, abelhas, folhagem entrelaçada na pedra e o mármore espalhado no chão estão esperando classificação. Os espectadores permanecem calados e pensativos. Dobram uma esquina e veem dois antigos fogões enferrujados e grandes panelas: relíquias da antiga cozinha ao ar livre. Não há fonte visível de água para lavagem. Os banheiros e a água só existem em uma das alas mais modernas da prisão, onde uma exposição foi montada pelo Museu Kazantzákis, de Heraclião, em Creta, lugar de nascimento do escritor. No intervalo, a exposição procura explicar aos espectadores a popularidade mundial de *The Greek Passion* e mostrar a gênese da ópera. Os espectadores dobram uma última esquina e ingressam no auditório: uma arquibancada com assentos, precariamente pousada sobre os antigos muros, mas sem tocá-los, atendendo assim às normas de utilização referentes a um patrimônio da humanidade pela Unesco. Os lugares não são numerados, e aqueles fisicamente mais aptos se dirigem ao ponto mais alto da arquibancada, que oferece a melhor visão de todo aquele local extraordinário. Um cheiro forte de camomila, orégano e tomilho vem do chão abaixo do conjunto de assentos, e uma oliveira muito pequena, brotando do que talvez fosse um poço abandonado, conseguia impedir um passadiço central. Os espectadores indicam uns aos outros que um dos imensos muros está coalhado de pequenos buracos para janelas, que haviam sido, evidentemente, celas. Na frente do muro, um lance de escada de pedra, em perigo de desmoronar, conduz ao interior escuro da torre principal e da ameia com vista para a cidade e o mar. A ansiedade dos espectadores é palpável e demonstra a filosofia da diretora francesa Ariane Mnouchkine, que acredita que a experiência do público começa no momento em que ele atravessa a porta do edifício, e não só quando ele se senta no auditório. Os músicos da orquestra afinam os instrumentos, temerosos que uma possível chuva os impeça de tocar. Surpreendentemente, venta muito para junho, e os espectadores vieram preparados "para Zeus, no Monte Olimpo em frente, mostrar sua ira", como descreveu um espectador. As notas musicais sublimes da abertura da ópera de

Martinů soaram, e o personagem um pouco embriagado do velho lobo do mar, o capitão Fortunas, aparece de uma das pequenas portas, que ficará associada ao café local, e caminha para a frente do palco. Capta com seu olhar todo o público e diz, com muita ironia: "Esse mundo é um paraíso... um paraíso". Essa ligação muito direta entre o ator e o espectador define o tom da noite e alivia a tensão. O capitão Fortunas convidou os espectadores para o mundo de Lycovrissi, e daí em diante, estarão com ele nesse paraíso e se esquecerão de que estão sentados como um grupo de espectadores em uma prisão. Esse é o poder do ator. A música empurra a história para frente, em uma série de cenas sobrepostas que mudam somente por meio da luz e do simples rearranjo do mobiliário. Assim, os espectadores não têm dificuldade de acreditar que um muro de pedra é um leito de rio ou, em outra oportunidade, o topo de uma montanha, pois os atores tomam posse do espaço com total confiança e autoridade. Contudo, no final de três horas, depois de terem testemunhado o assassinato do pastor Manolios, ou seja, da figura de Cristo, com base em blasfêmia, e de terem visto a falta de caridade cristã de um grupo em relação a outro, que não tem nada e está desesperado por ajuda, os espectadores voltam para a própria realidade. Esse é um mundo que eles conhecem muitíssimo bem e, no final, estão em silêncio. Toda noite, algumas pessoas choravam.

Criar uma obra totalmente nova, como a ópera-coral *Eddi of Manhood End*, para uma comunidade-alvo específica, é uma oportunidade para investigar e pesquisar a interação entre os provedores e os receptores do evento e de pensar realmente o impacto e o efeito da encenação proposta sobre os espectadores. Manter o público interessado e fascinado durante duas horas, sem um intervalo, não é uma tarefa fácil. Um triunvirato, composto de compositor, diretor de movimento e criador visual, somou suas ideias, experiências e paixões para dar vida a esse simples poema de Kipling. Conversamos a respeito de manter os espectadores surpresos por meio de música, luz e movimento, para fazê-los olhar para cima, para a cena se desenrolando no alto da tenda e, em seguida, em contraste, para baixo, para a imagem muito pequena de uma foca carregando um peixe na boca e procurando algum lugar para colocá-lo. Estávamos trabalhando do máximo para o mínimo e explorando os sentidos auditivo e visual. O ritmo da poesia se prestava a uma trilha sonora de *jazz* contemporâneo e imaginamos os espectadores unidos pela música orquestral e coral em prazerosa celebração, reagindo a uma atmosfera e a um tom preparados para eles antes mesmo de terem entrado na tenda. Decidimos gastar parte do nosso orçamento limitado disfarçando os assentos e revestindo-os



7.6 – "Trajes" para as cadeiras, em *Eddi of Manhood End*

com *trajes* confeccionados com tecidos antichamas, em diversos tons de verde e pintados com margaridas e flores silvestres, transformando a arquibancada com assentos de poliuretano em uma *escarpa onde cresce tomilho selvagem*, tal como no antigo monte mortuário anglo-saxão existente fora do local real da capela do século XI (Figura 7.6). Um tecido com estrelas de fibra ótica cobrirá o teto da tenda, trazendo o exterior para o interior e conduzindo na direção do momento final, quando o fundo da tenda será erguido, revelando o céu e o mar de verdade, este iluminado com barcos de pesca decorados e um grande coro final. Para esse evento, tudo é estruturado para dar aos espectadores uma sensação positiva de otimismo e alegria, e o sentimento de que eles participaram de um evento único criado especificamente para eles e utilizando todos os recursos de nossa arte. Esse é um projeto com ideais olímpicos.

A liberdade de uma nova criação também representa sérios desafios tanto para os criadores como para os espectadores. Temos a responsabilidade de mostrar que o teatro rico e belo pode ser realizado sem a criação de montanhas de resíduos. Qualquer dinheiro que estiver disponível pode ser gasto na criação de uma infraestrutura boa e confortável, de modo que os espectadores possam sair de seu mundo e ingressar em outro durante aquele curto espaço de tempo. Desde o século XIX, os espaços teatrais foram considerados símbolos estatais, evidências

sólidas das realizações e aspirações culturais da sociedade. Prédios e monumentos maravilhosos foram construídos, criando um rico patrimônio arquitetônico mundial desde o Amazonas até o Avon.

Sempre haverá um lugar para isso e para os espectadores que gostam da experiência da casa de ópera. Acentua-se a sensação de bem-estar entre aqueles que têm condições de comprar um ingresso, sendo a solução ideal para as corporações entreterem os visitantes do exterior. Atualmente, todos sabem que o preço a pagar por isso é alto em termos de manutenção, calefação e do que pode realmente ser criado ali. A construção cênica contínua e repetitiva, que raramente pode ser reutilizada, não representa um bom exemplo para os espectadores, que aplicadamente reciclam garrafas e jornais e cultivam suas próprias verduras. Os arquitetos, frequentemente os líderes em reação, começaram a questionar a validade e a viabilidade de criar edifícios que duram para sempre e estão fazendo experiências com sistemas construtivos temporários, eficazes em termos de custo e consumo de energia. Simultaneamente, há um público cada vez maior para eventos teatrais mais informais, que espelham um crescente reconhecimento de que as artes podem desempenhar um papel poderoso na recuperação urbana. A vida é uma questão de escolhas que fazemos, e todos os criadores teatrais, incluindo os cenógrafos, devem se conscientizar de que o trabalho que sonham e realizam está sempre à mercê da escolha dos espectadores. Atualmente, é evidente que a enorme quantidade de opções que os espectadores têm para experimentarem novos trabalhos está respondendo a uma demanda clara. Os novos públicos procuram produções e eventos que acontecem em espaços alternativos, desde antigos galpões de locomotivas e tendas até refeitórios, hospitais e fábricas abandonados. A responsabilidade dos criadores é realizar produções inovadoras e sustentáveis, pois a maneira como a obra é encenada "afeta indubitavelmente não só como um espetáculo fala para o seu público, mas também quem é o público"[39].

39 Chris Wilkinson, "Drama without Theatre", *Prospect Magazine*, setembro de 2006, p. 76.

EPÍLOGO

"Orgulhe-se de ser um problema!"[40]

Uma definição de cenografia: "trabalho colaborativo que cria teatro da perspectiva visual". Sem dúvida, não é uma ideia nova, mas ainda há mal-entendidos espantosos e interpretações equivocadas por parte de profissionais e colaboradores, alguns dos quais são registrados a seguir:

Cenografia é projeto de cenário?
Não.

O som e a luz podem fazer parte da cenografia?
É claro. São fundamentais.

Sou figurinista. Portanto, cenografia não tem nada a ver comigo.
Errado. A cenografia deve começar com o entendimento do ator no espaço e, se o ator veste alguma coisa, o figurino torna-se o primeiro ingrediente do livro de receitas cenográfico.

A cenografia ignora o texto e só é aplicável ao teatro físico.
De jeito nenhum. Uma peça teatral pode começar de qualquer coisa: um texto, uma imagem visual, um som, uma memória. É só uma maneira de contar uma história.

A cenografia só funciona em um espaço não teatral.
Por que erguer barreiras que não existem? A criação teatral, na verdade, deve derrubar barreiras. A cenografia não é mais do que uma abordagem de criação teatral. Dessa maneira, é aplicável em todos os lugares e em todos os espaços. Não é dogma ou fundamentalismo, mas questiona as práticas e as estruturas correntes.

---

40 Edith del Campo, cenógrafa chilena.

A cenografia defende o fim dos diretores?

Claro que não. No entanto, pressupõe uma relação de trabalho melhor e mais colaborativa entre ele e o artista visual. Às vezes, a conclusão lógica é a de que o cenógrafo torna-se o criador do evento teatral e pode até convidar o diretor para integrar a equipe criativa. Desconheço a existência de alguma lei contra o fato de os cenógrafos apresentarem uma ideia e executá-la até o fim, ainda que algumas pessoas pareçam receosas e hostis com relação a isso. Alguns cenógrafos chegam à conclusão de que provavelmente dirigiram tantas peças quanto projetaram suas cenografias e também trabalharam a respeito da voz ou fala com os atores e acham que chegou a hora de *ficarem conhecidos*, de serem reconhecidos como criadores que são e também de serem devidamente pagos pelos dois trabalhos!

Cenógrafo é sinônimo de ditador? Ele é um profissional não colaborativo?

Em 1902, o filósofo e jornalista austríaco Theodor Herzl escreveu:

> *Se você quiser, não será sonho. Mas se você não quiser, então permanecerá um sonho. Os sonhos e as ações não estão tão amplamente separados como muitos acreditam. Inicialmente, todos os atos dos homens foram sonhos, e se tornam sonhos novamente.*

O cenógrafo sonha exatamente como qualquer outra pessoa, mas o fato é que, se ele não tomar a iniciativa de transformar o sonho em realidade, ele estará sempre realizando o sonho de outra pessoa. A cenografia é uma economia mista: uma colcha de retalhos que, às vezes, significa investigar durante muito tempo sem remuneração para fazer decolar um sonho e, outras vezes, ajudar outra pessoa a concretizar o sonho dela. Quem quer que assuma a liderança possui a visão, a determinação e a vontade de fazer acontecer e não deve ter medo da autocracia, que não é sinônimo de despotismo.

Se um cenógrafo tem uma ideia ou um sonho, como ele consegue concretizá-lo se não está em uma posição de controle ou autoridade em uma companhia teatral? Quem vai ouvi-lo ou ficar interessado?

No início, provavelmente ninguém. É assim o tratamento normal em relação aos artistas mais criativos. No entanto, é difícil de resistir à *ceno-persistência*, e se uma ideia ou um sonho são bem pensados, por que não materializá-los? Em minha opinião, o importante é deixar o trabalho ser seu portador em relação

à ideia. Geralmente, o gesto de fazer mais e falar menos é o mais eficaz. Isso exige um grande investimento de tempo e, às vezes, de algum dinheiro por parte do sonhador, a fim de produzir desenhos/pinturas/maquetes capazes de demonstrar fisicamente a proposta de uma maneira que excite e seduza e, no fim, produza a ideia. O ato de *oferecer sem perguntar* é uma boa atitude para você ser levado a sério. Invista sua paixão em pesquisa apropriada, direcione sua proposta a uma área específica e esteja preparado para sofrer uma rejeição, mas nunca desista até ficar completamente evidente de que é impossível. Jamais invista todas as suas energias em uma única ideia ou proposta que seja crucial em relação à sua vida artística e criativa. Por definição, os cenógrafos precisam ser profissionais multitarefas, dotados de pensamento lateral em diversos níveis. Se uma ideia receber críticas, outra poderá estar em desenvolvimento. Não há limites. Algo acontecerá dentro de pouco tempo. Você só precisa perseverar.

Por que precisamos ser chamados de cenógrafos? Por que não de* designers *de teatro?

À medida que trabalhamos cada vez mais na arena internacional, certamente é útil ter uma descrição mundial da nossa profissão. Quando os arquitetos começaram a construir novos teatros e subcontrataram consultores técnicos especializados no assunto, eles também se descreviam como *designers* de teatro e, muitas vezes, *design* de teatro pode estar associado ao edifício em vez do que acontece dentro ou, frequentemente, fora dele, em um tipo distinto de espaço. Também é bom nos lembrarmos constantemente das origens do drama em suas raízes gregas – *skīno-grafika* –, ou seja, a escrita ou o desenho do espaço cênico. Como muitas palavras compostas, cenografia descreve um conceito, não é só um título. O *design* de teatro implica uma arte aplicada, e a cenografia carrega consigo a implicação de que pode ser uma atividade primária.

Os atores querem trabalhar com cenógrafos que sejam diretores criadores? Mesmo se subordinando à visão deles, os atores não ficariam nervosos ou preocupados com o fato de os cenógrafos não saberem o que estão fazendo e transformarem a vida de todos rapidamente em um inferno?

Novamente, é uma questão da escolha correta dos colaboradores. É uma profissão relativamente nova, e os diretores de movimento são artistas colaborativos importantes, ajudando a utilizar o espaço cênico de modo corajoso: uma condição prévia à criação do teatro dinâmico. De acordo com a necessidade e

a circunstância, há fonoaudiólogos, dramaturgos, iluminadores cênicos e *designers* de som e sonoplastia para apoiar os atores no confronto com os espectadores. É verdade que, quanto mais jovens, mais atores interdisciplinares desejarão colaborar, mas isso possivelmente também refletirá o tipo de pessoa que pagará para vir e ver o trabalho. A realização do meu próprio trabalho como criadora também me deu a oportunidade de trabalhar com aqueles artistas que mais admiro – outros cenógrafos –, e esse tipo de colaboração, na qual os profissionais falam a mesma linguagem criativa, produziu alguns resultados muito inventivos e bem-sucedidos.

É possível ter uma* performance *sem atores?

É possível ter um *evento* sem atores, no qual os espectadores têm uma experiência engendrada por objetos instalados. No entanto, um momento pessoal de reconhecimento da condição humana só pode ser transmitido por um ator para um espectador. As esculturas *Holocaust*, de Marina Abramović, são comoventes, emotivas e poderosas, relatando uma história muito maior do que os objetos individuais reais, que são os componentes de sua obra. No entanto, não são uma *performance*, ou seja, uma interação entre duas pessoas; uma das quais, o ator, sabe mais do que o espectador. Mesmo o trabalho em vídeo e tela, mais tecnologicamente avançado, não conseguiu, até agora, produzir esse contato íntimo e pessoal.

Essas são algumas perguntas frequentes. Há muitas outras. Nos últimos sete anos, colocando em prática as reflexões apresentadas neste livro, o conceito de cenografia ficou absorvido em nosso vocabulário como um indicador de mudança, mas ainda há problemas e, muitas vezes, os cenógrafos são percebidos como um problema.

Atualmente, os cenógrafos, os escritores e os animadores do espaço cênico têm a responsabilidade de enfrentar os problemas de hoje e alimentar as mudanças e as alternativas relativas ao caminho que nossa prática seguiu desde meados do século passado. Podemos realmente justificar a imensa soma de dinheiro público ou privado gasto em materiais que, uma vez utilizados, tornam-se não mais do que refugo não reciclável? De fato, ninguém criou um sistema de desmontar, armazenar e reciclar qualquer coisa útil. O trabalho e o custo do espaço de armazenamento não tornam isso econômico. Uma grande área ainda a ser desenvolvida

corresponde a uma forma de assentos móveis que consiga mudar o ponto de vista dos espectadores durante o espetáculo e reduzir, portanto, as mudanças de cena tecnicamente complicadas.

Desde a virada do século XX, todos nós nos conscientizamos cada vez mais de que é nossa responsabilidade individual viver e trabalhar na direção de uma sociedade de desperdício zero, se quisermos sobreviver ao enorme dano que já é evidente em todo o mundo. Mesmo para os mais descontentes, isso não é mais uma questão de escolha, mas um imperativo que até as crianças pequenas são capazes de entender. O teatro deve fazer sua parte e, em seu interior, o cenógrafo é, sem dúvida, a pessoa que mais gasta dinheiro em materiais, muitos dos quais têm uma vida útil muito curta. Devem ser encontradas estratégias alternativas para a criação de encenações ricas e visualmente empolgantes que proporcionem ao público e aos atores uma grande noite. Exige repensar como os espaços são utilizados e o que é posto neles exatamente; deve-se enxergar isso como uma oportunidade de liberar uma arte que está se tornando rapidamente uma vítima das avaliações de risco e das normas restritivas de saúde e segurança, frequentemente utilizadas para impossibilitar um evento, não para viabilizá-lo.

Basicamente, a linguagem da cenografia é a linguagem da arte, com um vocabulário comum: fala de volumes, espaços, cores, escalas e materiais não como conceitos abstratos, mas como caminhos práticos para decifrar o código dramático. De modo ativo, nós nos envolvemos com uma folha de papel em branco ou com uma maquete em escala e ficamos estimulados com as possibilidades desconhecidas, muito pouco imagináveis. Cada obra que realizamos é um novo desafio no sentido de desenvolver nossa prática pessoal e, em última análise, melhorar a experiência do espectador. No entanto, frequentemente, muitas pessoas só querem que façamos o que fizemos antes, apesar do fato de que todos nós estamos atuando em um mundo em constante transformação. Estamos abarcando os novos tempos com trabalho reflexivo e apropriado ou estamos continuando a reproduzir a prática existente? O cenógrafo precisa estar nivelado com colegas artistas que estão cruzando fronteiras e linhas divisórias. Atualmente, as belas-artes abarcam a *performance*. As instalações em galeria se tornam *performances* sem atores onde os espectadores são aqueles que se deslocam pelos espaços. Os estilistas criam roupas que se tornam mobiliário performativo. Os arquitetos não erguem mais edifícios como monumentos para toda a vida. Os edifícios são projetados com uma vida útil limitada, e a temporalidade é a atração. Atualmente, diversos edifícios

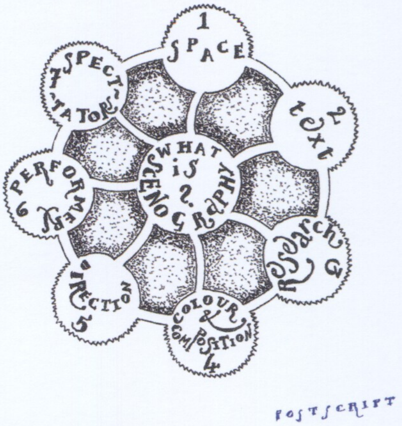
são descritos como esculturas habitadas por pessoas. Os espaços coloridos dos edifícios de Santiago Calatrava (1951), arquiteto espanhol, afetam profundamente o comportamento e as atitudes das pessoas, fazendo-as se sentir melhores. O grande desenvolvimento da arte pública não é mais a província do heroísmo, mas, muitas vezes, os eventos interativos que se tornam um espetáculo urbano.

Em um tempo em constante mudança, o cenógrafo está bem situado para converter todas essas diversas disciplinas em um único padrão dramático e potente de arte, que inclui especificamente o contato direto com o espectador. Mesmo o evento mais modesto precisa compartilhar algo com o público desconhecido. Sem dúvida, é o momento, como nunca antes, para o artista visual do teatro – o cenógrafo – ser um indutor criativo e realizar um trabalho que responda ao nosso tempo. Devemos voltar a considerar o nosso patrimônio dramático e situá-lo em espaços que não precisam de cenários imensos e dispendiosos, que só podem ser jogados fora no final.

Em 1º de junho de 2008, o Universal Studios, em Los Angeles, foi destruído por um incêndio. A CNN reportou que todos os cenários e objetos cênicos ficaram em ruínas, e os primeiros relatos informaram que o incêndio começou nos depósitos cenográficos. Talvez seja uma profecia.

Para o cenógrafo como *animateur* finalmente responsável por sua própria criação: ame e estimule os atores a serem corajosos e perigosos, a explorar qualquer espaço que seja *designado* para o evento. Acima de tudo, produza um trabalho de beleza e estética intransigente que coloque firmemente a cenografia onde ela pertence: no mundo da arte. E orgulhe-se de ser um problema!

PÓS-ESCRITO



EM 2009, O QUE É CENOGRAFIA?

"É a síntese sem emendas de espaço, texto, pesquisa, arte, atores, diretores e espectadores."

PAMELA HOWARD

AGRADECIMENTOS

Ofereço este livro ao meu tio Henry Gatoff, que me deixou vê-lo desenhar e segurar suas réguas-tê quando eu era criança. E, sobretudo, a todos os alunos que encontrei no passado e aos novos que agora tenho o privilégio de conhecer, em tantos países, e que estão sempre dispostos e prontos a participar dos debates.

Meu agradecimento especial à faculdade e aos alunos da Universidade Carnegie Mellon, em Pittsburgh, que me concederam tempo, espaço e entusiasmo para desenvolver ideias para a encenação de óperas de câmara. Também a José Carlos Serroni, do Espaço Cenográfico de São Paulo, ao Teatro Castro Alves, em Salvador, e à Oistat (Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et Architectes de Théâtre), de Taiwan, nossa fraternidade cenográfica mundial, todos os quais participam de inovadores *workshops* de cenografia.

Agradeço também à minha editora Talia Rodgers e aos meus assistentes editoriais Ben Piggott e Anna Callander, que idealizaram a nova *visão de mundo*, e a todos os meus colegas que contribuíram para isso, demonstrando que a pergunta ainda não foi respondida.

Aos meus leitores críticos Michael Kustow e Toby Steed, e, sobretudo, à minha leitora crítica Vivien Howard, cujos comentários perspicazes permearam esta segunda edição. A primeira edição de *O que é cenografia?* recebeu o apoio de Leverhulme Emeritus Fellowship, bolsa à qual sou muito grata.

E, finalmente, para Benjamin, Lily e Dylan, meus netos e neta, com amor.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1.1 Desenho do Hoxton Music Hall 32
1.2 Desenhos para o *workshop* de *Rondó Adafina* 40
1.3 Desenhos de espaços autônomos com sofá 41-43
1.4 Desenho de *The Petition* 45
1.5 Uma das cadeiras a ficarem no Cyber Rex 50
1.6 O espaço cênico de *The Greek Passion* 55
1.7 Desenhos para *Victory*, de Howard Barker 58
1.8 *Eddi of Manhood End*: evento em uma tenda 60
2.1 Mapa da propriedade de *O jardim das cerejeiras* 64-65
2.2 Detalhe do desenho para *Behind the Green Curtains* 70
2.3 Croqui para *Border Warfare* 72-73
2.4 Página do caderno de desenhos de *Victory* 81
2.5 Cerca viva de palavras 92
3.1 Desenho dos figurinos de *Macbeth*, Teatro Clwyd 98-99
3.2 Desenhos da escrita nos muros de uma universidade em Salamanca 104
3.3 Desenho da pesquisa para padrão de azulejo medieval 105
3.4 Desenho do figurino de Timothy West como Falstaff 106
3.5 "Minha infância, minha inocência", *O jardim das cerejeiras* 108
3.6 "Vamos por aqui", *O jardim das cerejeiras* 108
3.7 Instalação de *O casamento* 116-117
4.1 Três desenhos para *John Brown's Body* 131
4.2 Desenho para *As You Like It* 133
4.3 Croqui estrutural detalhando a composição de Tiepolo 138
4.4 Mosaico dos personagens de *The Greek Passion* 148
4.5 Galeria dos personagens de *O casamento* 151
4.6 Festival dos Fantasmas de Taiwan 156
5.1 Colagem para a encenação de *Solness, o construtor* 158-159

5.2 A chegada de Percy Gimlet, *John Brown's Body* ... 170
5.3 Desenho para A *megera domada* ... 172-173
5.4 Desenhos do ensaio de *O jardim das cerejeiras* ... 174-175
5.5 Lina Lambraki como Mãe Coragem ... 179
5.6 Desenho para *At the End of the Earth* ... 183
6.1 Desenhos de modelo vivo de Albie Woodington, em *Henrique IV* ... 193
6.2 Desenhos do ensaio de *O jardim das cerejeiras* ... 195
6.3 Desenho do coro para *Happy Birthday Brecht* ... 197
6.4 Desenho de Samantha Cones para *Escola de mulheres* ... 198
6.5 Três mulheres de preto: desenhos de Aline, Masha e Hedda ... 199
6.6 Croquis preliminares para *Happy Days* ... 205
6.7 Swan Theatre: desenhos para *Rondo*, de Elgar ... 207
6.8 Desenhos de atriz com casaco ... 217
6.9 Desenhos de figurino para Danuta Stenka, em *Victory*, de Howard Barker ... 221
7.1 Croqui da linha de visão para o Festival de Teatro de Chichester ... 230
7.2 Desenho da apresentação de *Apocalipse 1.11* ... 234
7.3 Croqui do espaço para o público e a apresentação de *La Celestina* ... 237
7.4 "Grand Rond Balancez", em *O jardim das cerejeiras* ... 243
7.5 "Eles se esqueceram de mim", em *O jardim das cerejeiras* ... 244
7.6 "Trajes" para as cadeiras, em *Eddi of Manhood End* ... 255

ÍNDICE REMISSIVO

As páginas que também apresentam ilustrações estão indicadas em azul.

A

Abramović, Marina 260
Acquart, André 76
Afeganistão 8, 90, 119-20
    A alma boa de Setsuan 139
Alemanha 188
Allio, René 168
altar-memória 138
"Os amigos" 142
Andaluzia 102-3
Apocalipse 1.11 234
Appen, Karl von 139-40, 230
Appia, Adolphe 28-9
    Espaço Rítmico 28, 32
arco do proscênio 30, 32, 42, 75
arquitetura 28-35, 42-4, 46, 48-9, 54-5, 69, 96, 105, 114, 128, 147, 177, 185, 236, 242, 245, 261
    como escultura 261
    e vestuário 93, 104-5
arte em papel 155-6
arte *folk* 132-3, 136
Ascensão e queda da cidade de Mahagonny 75
assentos em teatro 118, 251-2
As You Like It 82-3, 133
atores 191-223
    como coro 197
    como *mensageiros do mito* 208-9
    como ponte 222-3
    corpos 198
    e conceito de perigo 235-6
    e figurinos 164-6, 191-203
    e maquetes em escala 210
    entender 211-4
    e pesquisa 96-7
    habilidades necessárias 219
    linguagem performática 216
    no espaço 47, 204-8
    risco e responsabilidade 212-3
At the End of the Earth 8
Les Atrides 143, 196-7
Aula Veneris 111-2
autoria da produção 189

B

Bach, Johann Sebastian 29
Bakst, Léon 136-7, 212
Ballets Russes 136, 142, 212
Barker, Howard
    ver Victory

Barragán, Luis 153
bate-papos após o espetáculo 226-7
Bayreuth, Festspielhaus 243-4
Beckett, Samuel 83, 187
ver também Happy Days; Krapp's Last Tape; Not I
Beethoven, Ludwig van 43
Behind the Green Curtains 70
Belgrado: Festival Internacional de Teatro (Bitef) 49
Teatro Nacional 37-8
Universidade de Artes 49-50
Bérard, Christian 136-7
Berliner Ensemble 139-40, 230-2
Bernhard, Thomas 228
Bleus, Blancs, Rouges (Azuis, brancos, vermelhos) 76-8, 154-5
Bond, Edward 75
Border Warfare 71-4, 72-3, 128-9
Boudouroglou, Foulis 219-20
Brasil 188
Bread and Puppet Theatre (EUA) 77-8
Brecht, Bertolt 75, 188, 208-9, 230, 235
ver também "A respeito de um pintor"; *O círculo de giz caucasiano*; *Coriolano*; "Os amigos"; *A alma boa de Setsuan*; "Os mestres compram barato"; *A mãe*; *Mãe Coragem*; "Retrato do passado e do presente em um"; "Sob julgamento"
Brook, Peter 71
Burgess, John 76
"Le But" 228

C

cadeira/palco 215-6
caderno de desenho 80-2
Calatrava, Santiago 262
Callot, Jacques 122
Canetti, Elias 82
Carlos I, Rei 79-80
Carlos II, Rei 79-80
Carpentier, Alejo
ver Variaciones sobre um Concierto Barroco
carros alegóricos 155
cartografia 183-4
Cartoucherie (Paris) 197
A casa de Celestina 248
O casamento 7, 55-7, 86-8, 115, 116-7, 148-9, 151, 216-7, 250-1
casas de ópera 31-2, 256
Castelnau, Paul 209
Catedral de Barcelona 35-6
La Celestina 68-9, 89-90, 104, 237-8
cemitério do East End (Londres) 182-3
cenografia
como narradora visual 233
definições 19-23, 257, 263
e direção 157-61
estudo acadêmico 121, 186, 214
linguagem 261-2;
perguntas frequentes 257-60
trindade (imagem, som e luz) 152
visão de mundo 19-23, 27, 187
ver também direção
cenógrafo 15-8
Centro Cultural Rex (Dorćol) 49-52, 50, 110-1
Chagall, Marc 136, 246
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 77, 100, 203
A Jar of Apricots 134-5
Chelminski, Bogdan 80
Chopin, Frédéric 107
O círculo de giz caucasiano 139
colaboração 75, 88-9, 115, 141-2, 157-62, 173-7, 191, 257-8, 259
concentrando a atenção 152
Cones, Samantha 198

consciência crítica 135-6
construtivismo 39, 130
contadores de história 36, 38
Copenhague 83
  Casa de Ópera 112, 242
cor e composição 125-56, 239
  direção do olhar do espectador 144
  e textura 128
  lógica da cor 142-4
  simbolismo 197, 198-200
  uso econômico da cor 145-6, 147
  uso emotivo da cor 126-7
  tamanho e escala 154-5
Coriolano 140, 231
coro como recurso 197
Cottesloe Theatre (Londres) 103
County Museum (Hsinchu, China) 156
Craig, Edward Gordon 11, 41, 218
Creed, Martin 188
criatividade 181-3, 238-40
Cristo recrucificado 53, 114, 179, 219-20
Cuartel San Carlos (Caracas) 234

D

Damiani, Luciano 75, 163
David, Jacques-Louis 77, 79, 95-6
  Marat assassinado 79
Debussy, Claude 244
Delacroix, Eugène 77
Delarozière, François 109
desenhos 63, 67, 95, 96-7, 103, 141, 149-52, 161, 175, 209
  ver também figurinos, desenhos de
Deutsches Theater 29
Devine, George 140
Diaghilev, Sergei 136, 212
direção 157-90
  arte da 177-8
  ver também colaboração
diretores: papel 163-6, 185
Dix, Otto 122
Don Giovanni 30
drama musical 85
dramas de *realidade doméstica* 245-6
dramaturgia cenográfica 75, 121
The Dublin Trilogy 69

E

écriture scénique 84-5, 162
Eddi of Manhood End 8, 59-60, 89, 119, 153-4, 183-4, 254-5
Édipo Rei 218
Édipo Tirano 196
Eliasson, Olafur 112, 242
em que (lista de sentenças) 63, 66-8
end-stage 7
  ver palco italiano
English Touring Theatre 227
ensaio, processo de 67-8
  sala de (como museu vivo) 96-7, 107, 194
equipe de interpretadores 212-3
Eraritjaritjaka 82
Erminy, Edwin 238
escala de cores 126-7
Escola de mulheres 198
escultura pública 177-8
espaço 18, 27-44
  alternativos 32-3, 256
  como "máquina neutra" 38-9
  como metáfora 237-8
  disposição do 47, 161-2
  e atores 48, 204-8
  e espectadores 242
  e som 43-4
  geometria do 27-9
  mágicos 153-4

materialidade do 113
reciclagem 33, 45-6
Espaço Cenográfico (São Paulo, Brasil) 214-5
espectadores 225-56
como assistentes 47-8, 232-4
como comunidade 35, 228
como participantes 51-2, 143-4, 241, 251-2, 255-6
concentrando a atenção 152
educando 226-7
e experiência teatral 242-4
imaginação 246
preconceitos 227
Estates Theatre (Praga) 31
exposições 111-2
expressionismo 29, 122

F

Fallingwater (Filadélfia) 190
fantoches 154-5, 235
feedback crítico 226
Felipe II da Macedônia, a tumba de (Vergina, Grécia) 177
festivais 166
Festival de Edimburgo 82
Festival de Teatro de Chichester 230
Festival dos Fantasmas (Taiwan) 155-6
figurino 67, 105-6, 110-2, 220-2, 254-5
desenhos de 97, 192-4, 196, 201, 212
e atores 165-6, 191-203, 217
e cenografia 257
Helene Weigel com 231-2
prova e confecção 200-1
reciclado 172
roupa de baixo 200
simbolismo da cor 197-200
tecidos 201-2
flexibilidade 47, 54-5, 74, 118, 150, 162
forma e conteúdo 242-3
fotografia 102-3, 112-3, 129-30
della Francesca, Piero 96
François, Guy-Claude 75, 197
Frigerio, Ezio 75

G

A gaivota 199
García Lorca, Federico
ver Yerma
Garland, Patrick 102
Geest, Henk van der 56, 86, 180
Gehry, Frank 190
Georges Dandin 168-9
Getty Museum (Los Angeles) 196
Gibson, Ian
The Assassination of Federico García Lorca 102-3
Gilles de Rais 185
Goebbels, Heiner 82, 188
Gógol, Nikolai 56-7, 217
ver também O casamento
Gontcharova, Natalia 136
Gorchakov, Nikolai 176
Goya, Francisco de 122
Granada 102-3
Le Grand Guignol 152, 235
Les Grandes Misères de la Guerre (Callot) 122
The Great Game 8, 90
The Greek Passion 7, 53, 84-6, 112-5, 145-8, 178-80, 219-20, 253-4
Greuze, Jean-Baptiste 96
Grigoriev, Boris 142-3
Grotowski, Jerzy 61
Guerra Civil Inglesa 121
Guinness, Sir Alec 100-2

H

Hamburgische Staatsoper 209
Hamlet 189
Hammershøi, Vilhelm 248
Handspring Puppet Company 110
Handy, Charles 176
Happy Birthday Brecht 197
Happy Days 93-4, 203-5
Harrison, Tony 187
Harry Ransom Humanities Research Library and Museum (Universidade do Texas, Austin) 212
Havel, Václav 78
Hedda Gabler 41, 94-5, 127, 198-9
Hellerau (Alemanha) 28
Henrique IV (parte II) 42-3, 66, 193
Herbert, Jocelyn 139-40, 187
Hermann, Karl-Ernst 75
Herzl, Theodor 258
HK 34-5
Hogarth, William 222-3, 248
Hollar, Václav 78-9, 111
Holst, Gustav 43-4
Hoxton Music Hall (Londres) 31-2
Hung Hsin-Fu 156
Hytner, Nicholas 187

I

Ibsen, Henrik
  ver Hedda Gabler; *Solness, o construtor*
iluminação 85-6, 88-9, 123, 149, 167-8, 180, 218
ilusão teatral 236
imagística da arte 89-92
Iona (ilha) 99-100
I Went to the House But Did not Enter 82
I Wish Your Wish 79-80

J

O jardim das cerejeiras 107-8, 174-5, 195, 243-4
Jafa (Israel) 34
John Brown's Body 129-31, 169-70
judaicas, comunidades 110

K

Kafka, Franz
  ver O processo
Kahn, Albert 114
Kantor, Tadeusz 61
Kaut-Howson, Helena 57-8, 80, 137, 220
Kazantzákis, Níkos 53-5, 85-6, 114, 179
Kentridge, William 188
Kilian, Adam 132-3, 134
Kipling, Rudyard
  ver Eddi of Manhood End
The Kitchen 139-40
Kolalas, Sakis 146
Krapp's Last Tape 203
Kulisiewicz, Tadeusz 231
Kwon Ok-Yon 202

L

Lambraki, Lina 179-80
Larsen, Henning 242
Leadership in Culture Conference (2007) 187
Leaving 78
Lecoq, Jacques 61
Lee, Ming Cho 27
Lee Byong-Boc 202-3
Legend Lin Dance Theater (Taipé, Taiwan) 143-4
Leonardo da Vinci 109, 118, 190
ler uma peça 62-3
Lesueur, Irmãos 96
Lichtenstein, Roy 79

Limauro, Cindy 149
linguagem 69
atores 194
cenográfica 122-3, 185
das roupas e materiais 198-200
performática 216
Littlewood, Joan 170-1
Londres 223
Lubimov, Yuri 185
Luís XVI, Rei 154
Lupa, Krystian 247-8

M

Macbeth (Shakespeare) 84, 98, 99-100, 218
Macbeth (Verdi) 209
Les machines de l'île 109-10
A mãe 231
Mãe Coragem 79, 139, 141, 179-80, 230-31
O Mahabharata 71
Malevich, Kazimir 144
manuscritos com iluminuras 132, 136
mapa imaginário 62, 178
maquetes 41, 46-7, 57-8, 126-8, 133-4, 161, 166, 229
em escala 210
maquete de papel-cartão branco 210
máquina de linha de visão 229-30
maquinistas 30
Maria Antonieta, Rainha 154
Martinů, Bohuslav
ver The Greek Passion; *O casamento*
massa de modelar 145-7
materialidade 112-4
McGrath, John
ver Border Warfare; *John Brown's Body*
McLeish, Kenneth 127
Medeiros, Ione de 188
A megera domada 83-4, 171-3, 172
A megera domada – Uma crônica da época 171-3
Meireles, Cildo 148-9
Meissner, Krystyna 57
memórias 110-1
Mendelsohn, Erich 29
Menil Foundation (Houston) 136-7
O mercador de Veneza 100-2
"Os mestres compram barato" 241
Metropolitan Opera (Nova York) 188
Meyerhold, Vsevolod 136, 142-3
Milošević, Slobodan 37
Miró, Joan 79, 144
Personnage et Oiseaux 153
mise-en-scène 161-2, 166-7, 169
Mnouchkine, Ariane 75, 143, 185, 197, 253
mobiliário 39-40, 41-3, 87-8, 115, 127, 206-8, 215
Molière
ver Georges Dandin
Monte Olimpo 177
Monteverdi, Claudio
Vespro della Beata Vergine 102
Montezuma 240
Morandi, Giorgio 100
Morpurgo, Michael 110
motivos decorativos islâmicos 113
movimento de novas peças britânicas 167-8
Mozart, Wolfgang Amadeus 31
mudanças de cena 30, 167-8
Munch, Edvard
A dança da vida 126-7
Museu Albert-Kahn (Boulogne-Billancourt) 114
Museu Carnavalet (Paris) 96
Museu do Estado Russo (São Petersburgo) 130, 143
Museu Kazantzákis (Heraclião, Grécia) 253

museu vivo 96-7, 161, 194-6
música 29-31, 43-4, 62
e texto 62
music halls 31

N

Nantes (França) 109
Narcisse 212
Neher, Caspar 75, 139-42, 206, 209, 230-2, 241
altura de Neher 206
Neuenschwander, Rivane 79-80
Not I 203-4
Noite de Reis 109, 123

O

objetos
da memória 247-8
descartados 87-8
O'Casey, Sean
ver Behind the Green Curtains; The Dublin Trilogy; Within the Gates
Ode à alegria 43
Odéon (Paris) 33
Oistat (Organisation Internationale des Scenographes, Techniciens et Architectes de Théâtre) 265
Old Vic Theatre (Londres) 230
Old Vic Theatre School 157
Ópera dos três vinténs 75, 140
Opera Transatlantica 206-8
orquestras 30-1
Otto, Teo 139

P

padrão de azulejo 105-6
palco italiano 7-8, 74, 153-4
ver também end-stage
palco transversal 58, 74, 172
papéis, permutabilidade de 186
parede da memória 115
Paret, Peter
Imagined Battles – Reflections of War in European Art 121-2
Parque Ibirapuera (São Paulo, Brasil) 177-8, 190
Pascal, Julia
ver At the End of the Earth; The Petition
peça de jornada 39
Pensando a respeito de Sandy, Sandy 79
personagens
linguagem dos 69
registro no quadro dos 63-7
Pessoa, Fernando 109, 122
pesquisa 93-124
colaborativa 115
criativa 94-5, 111-2
de campo 102-4
figurino 105
histórica 93-4
materiais 112-4, 122-3
memórias 110-1
museu vivo 96-7
primária 109-10
visual 95-6
The Petition 45
Picasso, Pablo 68, 136
pinturas
natureza-morta 134-5
sacos de papel pardo 150-1
piso do palco 33, 39, 77
Pittsburgh (EUA) 56-7, 115
Carnegie Museum of Art 148
Galeria Miller 115, 116-7
Universidade Carnegie Mellon 216-7

Planchon, Roger 75, 154-5, 163, 168-70, 185
  ver também Gilles de Rais
Os planetas 43-4
planilhas 91
plasticidade 134
Please Take a Seat! 49-52, 214-6
Pléiades 44
Polônia 107, 132-4, 220
Praga 148-9, 181-2
  Academia de Artes Cênicas 83-4
Prague Quadrennial 8, 188, 218
prisões como espaços teatrais 33-5, 53-4, 234-5, 253-4
O processo 188-9
programas de peças 106-7
público
  ver espectadores
Punch and Judy (teatro de fantoches) 152, 235
Punchdrunk (companhia de teatro) 188-9

Q

quadro da peça 63-6

R

Rauschenberg, Robert 174
realismo poético 139-40
realismo teatral 244-5
  e mistério 248-9
reciclagem 87, 104-5
reelaboração de textos clássicos 166-7, 185
referências cruzadas 102, 104-5
Rego, Paula
  ver A casa de Celestina
reinventar a imagem visual 82
Rembrandt van Rijn 79
A resistível ascensão de Arturo Ui 140
"A respeito de um pintor" 141
"Retrato do passado e do presente em um" 208-9
The Revenger's Tragedy 105
Riley, Bridget 250
Robertson, Tom 245
Roerich, Nicolas 212
Rojas, Fernando de
  ver La Celestina
Romeu e Julieta 90
Rondó Adafina, (*workshop*) 39-40
Roqué, Mariaelena 211-3
The Rose Tattoo 137-9
Royal Albert Hall (Londres) 118
Royal Court Theatre (Londres) 139-40
Royal National Theatre (Londres) 110, 187
Royal Shakespeare Theatre 171
Ruskin, John 95

S

Safed (Israel) 103
A sagração da primavera 212
Saint-Denis, Michel 157
sala de ensaio (como museu vivo) 96-7, 107, 194
Salamanca
  Universidade 104-5
Salônica (Grécia) 147, 252-4
  Eptapirgio 112-4, 178
  Teatro Nacional do Norte da Grécia 53-5
  Universidade Aristóteles 83-4
Salonika 114
Salvador (Bahia)
  Centro Técnico do Teatro Castro Alves 84
"São Paulo Stories" (*workshop*) 214-5
Scenofest 152
Scenomanifesto! 49
Schwitters, Kurt 145
Senhor do Bonfim (Salvador, Bahia) 79-80

Serroni, José Carlos 214, 265
Shakespeare, William 63-6, 84, 86, 228
ver também As You Like It (Como lhe aprouver); Hamlet; Henrique IV (parte 2); *Macbeth; A megera domada; O mercador de Veneza; Noite de Reis; Romeu e Julieta; Sonho de uma noite de verão; Trabalhos de amor perdidos*
Shostakovich, Dmitri 102
Simpósio Internacional sobre Arquitetura e Espaço de *Performance* 49
Simpson, Michael 76
sincronicidade de encenação 187
sistema de arquivamento 102
site specific, produções 45-6, 59
Smith, John (líder do Partido Trabalhista da Grã-Bretanha) 99
"Sob julgamento" 188
sofás 41
Sófocles
ver Édipo Rei
Solness, o construtor 90, 128, 158, 160, 199, 227
som
espaço e 43-4
texto e 62
Songs of Wars I Have Seen 82
Sonho de uma noite de verão 245
Sounding Jerusalem (festival de música) 43-4
Stein, Gertrude 82
Stein, Peter 75, 185
Stenka, Danuta 80, 220-2, 221
storyboard 63
Stravinski, Igor
ver A sagração da primavera
Strehler, Giorgio 75, 163, 185
Strindberg, August 32
subtexto 100-2
suprematismo 144
Svoboda, Josef 38, 218
Swan Theatre (Stratford-on-Avon) 204-6, 207

T

Tairov, Alexander 136
Taiwan 83, 143, 265
Tàpies, Antoni 249
Tate Britain (Londres) 188
Tate Modern (Londres) 112, 188
Tbilisi (Geórgia) 98-9, 100, 120
Tchékhov, Anton
ver O jardim das cerejeiras; A gaivota
Teatro da Vertigem (Brasil) 234
teatro
barroco 29-31
baseado em texto 61
da Grã-Bretanha 166-7
de arena 39-40, 74
de evento 235
de fantoches 154-5, 235
de rua 36-8
em forma de estúdio 33
europeu 166-7
kabuki 133, 184
Laterna Magika 218
Nacional de Caracas 240
tecidos 123, 211
tecnologia 186
tenda
evento em uma 59-60, 153-4, 184
tecnologia da 119
Terry, Ellen 218
texto 61-92
achar um caminho em um 91
como cerca viva 89-92
e ação 169

e visão 78-9, 83-4, 169
som do 62
"Text, Space and Vision" (*workshops*) 8
Théâtre de Complicité 137
Théâtre du Soleil (Paris) 143
Théâtre National Populaire (Villeurbanne, França) 76-8, 168-9
Theatre Royal (Londres) 170
Theatrum Mulierum 111-2
Tiepolo, Giovanni Battista
retábulo de A *Imaculada Conceição* 137-8
total-musée 202
Trabalhos de amor perdidos 83
Tramway (Glasgow) 71-4, 128-30
Tree, Herbert Beerbohm 245
Trevis, Di 103, 172-3
Tricycle Theatre (Londres) 90, 119-21
Two Friends 249

U

Universal Studios (Los Angeles) 262
Unwin, Stephen 107, 160

V

Vakhtangov, Yevgeny 136, 176
Escola de Artes Cênicas (Moscou) 176
Variaciones sobre un Concierto Barroco 238-40
Veneza
casa de ópera 240
gueto 101-2
Verdi, Giuseppe
ver Macbeth
Veronese, Paolo 196
vestuário 261
e arquitetura 105
feminino 111-2
ver também figurino
Victory 7-8, 58-9, 80-2, 81, 121-2, 220-2, 221
vinhetas 148-9, 250-1
Vishniac, Roman 102
Vitebsk 246
Vivaldi, Antonio
ver Montezuma
Viznar 102-3

W

Wagner, Richard 243-4
Weather Project 112
Weigel, Helene 140, 230-2
Wesker, Arnold 139-40
Williams, Tennessee
ver The Rose Tattoo
Wilson, Robert 34-5
Within the Gates 69-70
workshops 83-4
interdisciplinares 213
The World as a Stage (exposição) 188
World Theatre Season (Londres) 166-7
Wright, Frank Lloyd 190
Współczesny Teatr (Breslávia, Polônia) 57-9, 80

X

Xenákis, Iánnis 44

Y

Yerma 102-3

Z

Żelazowa Wola (Polônia) 107

SOBRE A AUTORA

Pamela Howard é cenógrafa e diretora teatral. Professora emérita da University of the Arts London (Central Saint Martins College of Art and Design), é especialista em teatro musical e eventos musicais. É frequentemente convidada a falar em universidades e faculdades de todo o mundo. Em 2008, Pamela Howard recebeu a Ordem do Império Britânico pelos serviços prestados ao drama. É membro emérito da comissão de educação da Oistat e criadora do Scenofest – Festival Internacional de Cenografia, agora parte da Prague Quadrennial of Performance Design and Space.

Fonte Electra
Papel Couché matte fosco 90 g/m²
Duo Design 300 g/m²
Impressão Nywgraf Editora Gráfica Ltda.
Data Junho de 2015

FSC
www.fsc.org
MISTO
Papel produzido a partir
de fontes responsáveis
FSC® C044162